Geschichte der Musik

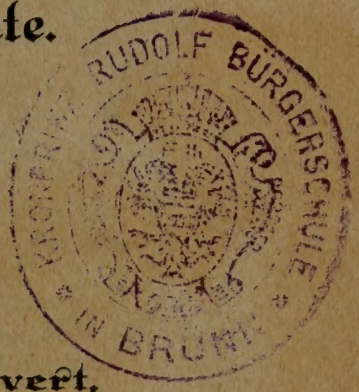
in

Mähren und Oesterr.-Schlesien

mit Rücksicht auf

die allgemeine, böhmische und österreichische

Musik-Geschichte.



Von

Christian Ritter d'Elvert,

k. k. Oberfinanzrathe, Bürgermeister und Director des Musikvereins in Brünn.

(Bildet auch den 5. Band seiner Beiträge zur Culturgeschichte Mährens und Oesterr. Schlesiens und den 21. Band der Schriften der histor. Sektion.)

Brünn, 1873.

In Commission der Buchhandlung von Carl Winiker. — Verlag der hist.-stat. Sektion.

Druck von Rudolf M. Rohrer.

Index.

(Der Ziffer II. bedeutet die zweite Abtheilung oder die Beilagen.)

A.

Adel 164 ff., 196 ff., II. 9 ff., 17 ff., 26.
Akademien 198, 217 ff., II. 206 ff.. 250.
Albrecht II. 194.
Ambros. Kirchengesang 13, 32, 56, II. 30.
André II. 194.

B.

Bach 192.
Balduin II. 70.
Ballet 73, 130, 171, 174, 184, 192, 195, 196.
Balvansky 210.
Balzar († 11./4. 1845) II. 71.
Bartl 223, II. 71.
Batka II. 74, 195.
Bečak II. 39.
Beethoven 50, 222.
Benesch II. 76, 195.
Beneschowsky II. 195.
Beranek II. 74.
Bergobzoomer 198, II. 168.
Bielitz 239.
Biographien, musik. 7, 9.
Blahoslaw II. 78.
Blum 214.
Blumenthal 204, 230, II. 196.
Böhmen, böhm. Musik, böhm. Musikgeschichte 1, 9, 46, 63, 73, 85, 96, 119, 134 ff., 164, 176, 224, 246, 248, II. 1—40.
Brosmann II. 79.
Brünn 143, 149, 162, 192 ff., 223, 229, 230 ff., 236, 250, 251, II. 56 ff., 224 ff., 250.
Bruck 143.
Brunian 195
Budischowsky 251, II. 204, 228.
Bukuwky 184, 236, II. 51 ff., 60, 224.
Burghauser 212.

C.

Caldara 174, 190.
Cantate 24, 188.
Cantionale 135, II. 24, 30—40.
Casinovereine 244, 249.
Chotek II. 81.
Concertwesen 216 ff.
Conservatorium 224, 228, II. 17, 29.
Czerwenka II. 83, 252.

D.

Debois II. 83, 178.
Deutschland, deutsche Musik 1, 20, 22, 26, 29, 31 ff., 43, 46 ff., 95, 97, 99, 114 ff., 127 ff., 179, 191, 195, 237, 246.
Dietrich II. 85.
Dilettantismus 216 ff., II. 208, 250.
Dittersdorf II. 86.
Diwisch 147, II. 88, 196.
Dussek II. 90.

E.

Encyklopädien, musik. 6.
Engelsberg S. Schön.
Ernst II. 90.
Exel II. 92.

F.

Fahrende Sänger 152, 164.
Faltus II. 92.
Feifalik II. 92.
Fiby II. 92, 197.

*

Finger II. 198.
Fischer II. 93.
Fischhof II. 94.
Förchtgott II. 216.
Frankel 211, II. 198, 244.
Frankreich, französ. Musik 20, 27, 87, 90, 98, 100, 113, 246.
Franz II. 95.
Freytag S. Bruck.
Fritschay II. 39.
Fuchs II. 96.
Füger 201 ff.
Fügerl II. 97, 198.
Fux 174, 176, 190.

G.

Gallus S. Händel.
Gaßmann 192, 218, II. 12.
Gerl II. 97.
Gesang. S. Kirchengesang, Lied.
Gesangsvereine 243, 245, II. 213 ff.
Geschichtswerke musik. 3, 9.
Glockengießer 152.
Gluck 192, II. 13.
Götz 199, II. 98.
Gotthard S Pazdirek.
Gregor. Kirchengesang 13, 32, 56, 134, II. 30.

H.

Habrich II. 100.
Hackenföllner II. 100, 216.
Händl 128, 142, II. 101, 192, 227.
Haiden 143, II. 107.
Hanke 197, II. 105.
Hannaken-Opern 194.
Haugwitz 183, 235, II. 47 ff., 106.
Haura II. 106.
Haydn 49, 222.
Heinrich II. 108.
Herbert II. 36, 108
Hessel II. 108.
Hieronymus aus Mähren 86, 89, II. 108.
Hirsch II. 109.
Histriones 82, 153.
Hnogil 206, 241, II. 112.
Hoditz 181.
Horn II. 36.
Horzalka II. 112, 113.
Hradecky II. 113.
Hradisch (Kloster) 148.
— — Stadt 250, II. 68.
Hummel II, 217.

I.

Janda II. 114.
Jesuiten 149.
Iglau 137, 138, 214, 235, 238, 249, 250, II. 44, 93.
Instrumente, Instrumentalmusik 19, 24, 26, 47, 51, 70, 74, 81, 120, 141, 153, 165, 168, 175, II. 4.
Jongleurs. Joculator 72, 82, 153.
Italien, italienische Musik 20 ff., 29, 43 ff., 92, 98, 100, 122 ff., 128, 169 ff., 184 ff., 192 ff., 205, 208, 209, 211, 212, 229, 246, 247, II. 11, 27.

K.

Kauer 248, II. 114.
Kiesewetter 225, II. 116.
Kinsky II. 119, 215.
Kirchengesang, Kirchenmusik 13 ff., 21, 29, 31 ff., 44, 47, 55 ff., 85, 87, 102, 109 ff., 118, 131 ff., 134 ff., 239, II. 1 ff., 20, 22 ff., 30 ff.
Kitzler 251, II. 120.
Klein II. 122.
Kneer II. 123.
Köcher II. 124.
Kößler II. 124.
Korntheuer 202.
Kossarz II. 125.
Kott II. 125.
Kremsier 124, 150, 250, II. 195, 224.
Kriegsmusik S. Militär.
Krommer II. 125, 127.
Krischkowsky II. 56, 57, 60, 63, 130.
Kunert 238, II. 155, 200.
Kunst II. 131.
Kunwaldsky II. 35, 37.
Kurz 193.

L.

Lanner 240.
Lasser 198, II 133.
Laurencin 184, 236, II. 134.
Lauska II. 135.
Leisentritt II. 136.
Lichnowsky 183.
Lichtenstein 182.
Lieder, Liedertafeln, Liederkränze (S. Volksgesang) 52, 73, 96, 105, 114, 118, 165 ff., 239, 243, 245, 248, II. 3, 24, 31 ff.
Literatenvereine 135 ff., II. 32.
Literatur musik. 3.
Liworka 204, 224, 232, II. 210.
Lobkowitz 183.
Losschmied II. 136.
Lukas II. 35.

M.

Mähr. Musikgeschichte 9, 89, 133 ff.
Mareczek II. 139.
Maskeraden 184.
Mayer II. 140.

Meistergesang, Meistersänger 37 ff. 77 ff., 135, 153.
Mendelssohn 223, 246, 248.
Mika II. 140.
Militärmusik 104, 219, 240, II. 29.
Minnegesang 35, 71 ff., 76 ff.
Mitscha II. 142.
Molitor II. 144.
Motetten 87, 105, 112.
Mozart 49, 222, II. 15.
Müller 161, 197, 204, 235, 248, II. 144 ff., 244.
Musikanten 36, 81, 152.
Musikgeschichte, allgemeine 11, 54 ff.

N.

Namiest S. Haugwitz.
Naß II. 148.
Nemetz II. 149.
Neruda II. 14, 150, 228.
Neswadba II. 151.
Neuwirth II. 149.
Niederländ. Musik 16 ff., 29, 42 ff., 80, 90 ff., 98 ff., 124, 128, 171.
Niemetzky II. 150.
Notendruck 19, 108, 116.
Nowotny 236, II. 48, 51, 151.

O.

Oesterreichische Musikgeschichte S. Wien.
Olmütz 139, 142, 149, 150, 156 ff., 212 ff., 223, 233, 237, 249, 250, II. 40, 43, 206, 212 ff.
Oper, Operette 22 ff., 29, 45, 48, 127, 133, 168 ff., 173 ff., 184 ff., 192 ff., II. 11, 16, 20, 27.
Oratorien 48, 176.
Orchester-Musik 50.
Orgeln, Orgelspiel 16, 26, 34, 66, 70, 121, 151, II. 5.
Orschler II. 153.

P.

Pacher II. 153.
Päpstliche Kapelle 16, 94, 104, 131.
Pazdirek II. 155.
Peter II. 156.
Peyscha II. 44, 51, 56, 58, 60, 62, 208.
Pfeifer, Stadt-, Kunst- 19, 36, 81 ff., 152 ff., 165.
Pillhatsch II. 202, 254.
Pischek 208.
Pivoda 254.
Plachy II. 156, 244, 254.
Podleska II. 157.
Podstatzky 184, 236.
Pohl II. 157.
Pokorny 235, II. 46, 158.
Prag S. böhm. Musik.
Proßnitz 249, 250, II. 34, 65.

Q.

Questenberg 179, 180, II. 160.

R.

Raab II. 255.
Rafael 209, 239, II. 167, 212, 255, 256.
Richter II. 160.
Rieger 204, 223, 232, 236, II. 48, 52, 161.
Rothe 200.
Rottal 148, 179, 180.
Rudolph 234, II. 165.
Rüdiger II. 166.
Ružičzka II. 166.

S.

Schaaffgotsch 151, 182.
Schaumberger 195.
Schikaneder 201.
Schindler 199, II. 167, 169.
Schlesien 154.
Schmidt 197, 202 ff., 207, 243, 244, II. 170.
Schön II. 170, 171, 256.
Schönauer II. 171.
Schubert 222, 240, 248.
Schulen, Musik- 65, 134 ff., 142 ff., 150, 154, 235, 238, 241, 249 ff., II 9, 15, 26, 34, 42, 43, 45, 64, 212, 217, 219.
Schumann 223, 246, 247, 248.
Schwemm II. 172.
Sedlaczek II. 172.
Sedlnitzky, 182.
Seidl II. 202.
Serenaden 175, 184, 219.
Sieber II. 173.
Siegl II. 174.
Sixtus II. 175.
Sobek II. 177.
Spielleute 19, 35, 68, 72, 81, 152.
Springer II. 178.
Spurny II. 179.
Städtische Musik 81, 152 ff.
Strakosch II. 179.
Strauß 204, 230, 240, II. 179.
Streye II. 35, 182.
Streit 236, 241, II. 165, 182.
Strnischtě II. 183.
Sušil 230, II. 183.

T.

Tanzimpost 161.
Tanzmusik 73, 74, 104, 130, 134, 219, 240, II. 28.

Teſchen 215, 239, 250.
Theatermuſik 184 ff.
Thürmer, Thurner 19, 81, 153 ff.
Titl 207, 241, II. 184, 246.
Tobiaſchek II. 185.
Triebenſee 203.
Troppau 215, 239, 249, 250, II. 216.
Troubadours S. Minnegeſang.
Troyer 150, 183, 197, II. 185.
Trzanowſky II. 38.
Tyrrell II. 185.

U.

Vereinsweſen 216 ff., II. 40 ff., 45, 206 ff.
Virtuoſenthum 51, 175, 200, 204 ff., 222, 229, 242, 245.
Volksgeſang, Volkslied (S. Lied) 10, 17, 81, 83, 228, 230, 248, II. 4.

W.

Waczek II. 186.
Wagner 246.
Waitzhofer 196.
Waldmüller II. 187, 203.
Weiß II. 36, 187.
Wickenhauſer 251, II. 59, 204.
Wien 8, 46 ff., 97, 112 ff., 165 ff., 189 ff., 193, 218 ff.
Wiſchau 250, II. 68.
Wolf II. 187.
Wolfram II. 187.
Wranitzky II. 190.
Wutſchek 241, II. 191.

Z.

Zaworka II. 37, 192.
Zeitſchriften, muſik. 8, 10, 244.
Zierotin 180, 182.
Znaim 143, 160, 214, 235, 238, 249, 250, II. 68, 197, 217 ff.
Zukunftsmuſik 246.
Zwoneczek 205, 209, II. 192.

Vorwort.

Literatur.

Die Muse der Tonkunst ist es vorzugsweise, welcher die große Mehrzahl der nur irgend geistig und gemüthlich Gebildeten in allen Schichten der Gesellschaft mit Hingebung huldigt, deren Kultus mit außerordentlicher Neigung man überall sich zuwendet. Deutschland namentlich ist nächst Italien das Land, in welchem die Tonkunst eine wahre Heimat, die sorgsamste und ausgebreitetste Pflege gefunden, und von wo aus sie in neuerer Zeit ihre Wanderung in die Nachbarländer gegen Süd und Nord, gegen West und Ost, und selbst über den Ocean hin angetreten, überall Kolonien gründend, neue Heimat sich erringend, um „das Nützliche mit dem Schönen zu mischen", das materielle Leben mit dem Reiz der Poesie zu umhüllen, sittlich und geistig erhebend und veredelnd zu wirken, die Ahnung des Unendlichen auch in dem Endlichen dem Gemüthe nahe zu bringen.

Und Böhmen insbesondere wird das Vaterland deutscher Tonkunst genannt (wie Burney, Schubert, Reichardt, Junker, Böcklin u. a., ausführlich aber die leipziger musikal. Zeitung 1800 S. 488—494 anerkennen). Denn seine Bewohner besitzen einen, ihrer Seele von der Natur eingepflanzten mächtigen Trieb zur Erlernung der göttlichen Kunst, der von einem guten, mehr praktischen als theoretischen, sowohl in den Stadt- als Landschulen ertheilten Unterrichte mehr und mehr entwickelt, und von mancherlei Umständen mächtig gefördert wird. Die große Menge vorzüglicher, von diesem Lande hervorgebrachter Künstler, so wie der ehemalige blühende Zustand der Musik daselbst, vermag die obige Benennung vollkommen zu rechtfertigen. Sind es nicht böhmische Tonkünstler, die man in allen berühmten Orchestern Europa's zerstreut findet? Und haben sich nicht viele derselben, theils als Instrumentalisten, theils als Tonsetzer den größten Ruhm erworben? In Böhmen selbst gab es, und gibt es noch zum Theile so viele geschickte und vortreffliche Musiker aller Art, daß man selbst in kleineren Städten ein beträchtliches Orchester zusammenbringen kann, und reich instrumentirte Tonschöpfungen aufzuführen im Stande ist. In Prag zumal leben so viele gründliche Kenner und vorzügliche Tonmeister, daß es wohl schwerlich eine Stadt geben wird, wo

sie verhältnißmäßig zahlreicher anzutreffen wären. Selbst Wien nicht ausgenommen, das überdieß seine Musiker zunächst aus Böhmen anwirbt, welches nicht nur die kais. Hofkapelle und das Hoftheater, sondern auch die zahlreichen Militärbanden des In- und Auslandes beweisen. Ueberdieß waren im ganzen 18. Jahrhunderte die größten Schätzer und Unterstützer der Musik größtentheils böhmische und einige ungarische Kavaliere, welche Kapellen unterhielten und ihre Künstler reichlich belohnten (Schmid, in Gluck's Leben und Wirken, Leipzig 1854, S. 18).

Daß Mähren in dieser Pflege der Musik sich dem Schwesterlande Böhmen, wenn nicht gleich, doch würdig zur Seite stellen kann, werden hoffentlich die nachfolgenden Blätter zur Genüge darthun.

Wenn dessenungeachtet die Geschichte derselben hier nicht ausreichenden, dort aber fast gar keinen Anbau gefunden hat, ist die Erklärung wohl nur darin zu finden, daß, wie die Vaterlandsgeschichte überhaupt noch lange nicht in den Sinn des Volkes übergegangen ist, dessen Kulturgeschichte insbesondere arg vernachlässigt wurde, erst eine neue Wissenschaft zu werden beginnt.

Was es die edelste und einflußreichste der Künste, die Tonkunst, betrifft, so hat sich bis auf die mageren biographischen Notizen aus früherer Zeit in Dlabacz' Künstlerlexikon für Böhmen, Mähren und Schlesien, Prag 1815, bisher Niemand gefunden, welcher der Geschichte der Musik in Mähren und Schlesien seine Aufmerksamkeit zugewendet hätte, bis auf die Mittheilungen über die Theatermusik, welche ich in meiner: Geschichte des Theaters in Mähren und Oesterr. Schlesien, Brünn 1852 (aus dem 4. B. d. Schriften d. histor. statist. Sektion) gegeben habe.

Da ich aber in meinen Studien und Forschungen auch diese Seite der Landesgeschichte nie außer den Augen gelassen, war ich in den Stand gesetzt, einen, und wohl zu beachten den ersten bahnbrechenden, Beitrag liefern zu können, als ich, vollkommen überrascht, im Jänner d. J. zum Direktor des brünner Musikvereins gewählt, nach meiner Rückkehr vom Reichsrathe zu Ende Juni d. J., den Entschluß faßte, wenigstens durch eine historische Arbeit mein Schärflein in dessen Wirksamkeit und beziehungsweise zu der von demselben beabsichtigten Feier seines zehnjährigen Bestandes zu liefern.

Die hiefür äußerst knapp bemessene Zeit, die geringe Muße bei dem stark in Anspruch genommenen Amte eines Bürgermeisters der Landeshauptstadt und anderer Funktionen, das Bedürfniß, das Material nicht nur, so weit es die keineswegs quellenreiche Literatur bot, sondern auch von auswärts, den hervorragendsten Vereinen Mährens und Schlesiens und einzelnen Persönlichkeiten, herbeizuschaffen, dürfte das Mangel- und Lückenhafte, wie Unzusammenhängende und Verspätete der folgenden Mittheilungen um so mehr zu entschuldigen geeignet sein, als es hier an literärischen Hilfsmitteln fast gänzlich fehlte und die nothwendigsten erst auswärts zu erlangen gesucht werden mußte.

Die Mühe der Arbeit wurde durch das Vergnügen aufgewogen, auch hier die Anregung zu eingehenderen Forschungen und Arbeiten gegeben und, wie ich es bei vielen hunderten von Männern, welche sich um das Land und seine Ehre verdient gemacht haben, versucht, auch auf dem Felde der edlen Tonkunst die

Erinnerung an zahlreiche Sprößlinge oder Angehörige Mährens und Oesterr. Schlesiens von unverdientem Untergange gerettet und wach gerufen zu haben. Denn die nachfolgenden Blätter werden zeigen, daß Mähren und Oesterr. Schlesien nicht arm sind weder an Componisten noch an ausübenden Künstlern, die eine ehrenvolle Stellung einnehmen können, gleichwohl aber wenig oder gar nicht bekannt sind. Auch werden noch manche fehlen, welche übersehen wurden oder von denen Nachrichten nicht erlangt werden konnten, so wie auch von nicht wenigen die Mittheilungen nicht weiter reichen, als die benützten Quellen.

Weniger um die Quellen vorliegender Schrift, deren es eben nicht viele gab, zu bezeichnen, als Jenen, welche es wünschen, einen Einblick in die hervorragendsten Erscheinungen der geschichtlichen musikalischen Literatur zu gewähren, lassen wir eine chronologische Uebersicht der belehrendsten Schriften, mit besonderer Rücksicht auf deutsche und in so ferne sie zu unserem Vorhaben in Beziehung stehen, nachfolgen.

I. Allgemeine Musikgeschichte.

a) Literatur: S. über dieselbe: Becker, system. chronolog. Darstellung der musikalischen Literatur von der frühesten bis auf die neueste Zeit, Leipzig 1836, mit einem Nachtrage, eb. 1839; ein Auszug aus diesem ausführlichen und trefflichen Werke, mit Ergänzungen, im Supp. Bde. von Schilling's Universal-Lexikon der Tonkunst, Stuttgart 1842, S. 57—83 und Gaßner S. 549—559; Pierer's Universal-Lexikon X. 627—637; Gräsſe's Lehrbuch der allgem. Literärgeschichte; Kurz, Geschichte der deutschen Literatur, u. a.

b) Geschichtswerke: Wenn Fink (in der Geschichte der deutschen Musik im Suppl.-B. von Schilling's Lexikon S. 617) behauptet, eine zusammenhängende, klar und erwiesene pragmatische Geschichte der Musik gehöre noch zu den frommen Wünschen, so ist seitdem, namentlich durch den Mährer Kiesewetter und den Böhmen Ambros, viel nachgeholt worden.

Martini (geb. 1706, gest. 1784, Minorit, einer der gelehrtesten Musiker), Storia della Musica, Bologna 1757—81, 3 Bde., nicht vollendet, beschäftigt sich nur mit Untersuchungen über die Musik der alten Völker, voll tiefer Gelehrsamkeit, schwer und kostbar wie Gold (Schilling IV. 573, Gaßner 590, Bernsdorf II. 902).

Gerbert von Hornau (geb. 1720, Fürstabt zu St. Blasien auf dem Schwarzwalde, gest. 1793), de cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus, 1774, 2 B. 4. mit 40 Kupfern (begründet die Geschichte des Kirchengesanges, Hauptwerk und wahre Fundgrube, Museum voll Kostbarkeiten) nnd sein zweites Hauptwerk: Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissima, 1784 (Schilling III. 197, Gaßner 340, Bernsdorf II. 149, Wurzbach V. 150).

Hawkins (engl. Musikhistoriker, geb. 1719, gest. 1798), History of the Science and Practice of Musik, London 1776, 5 Bde. 4.

Burney (engl. Tonkünstler und musik. Schriftsteller, geb. 1726, gest. 1814), A general History of Musik, from the earliest ages tho the present period, London 1776—1788, 4 Bde., ins Deutsche übersetzt von Michaelis, allgemeine Geschichte der Musik, Leipzig 1821—22, 2 Bde.; auch sind von dem ersteren musik. Bemerkungen über Reisen durch Frankreich und Italien (1770, deutsch von Ebeling 1772), die Niederlande und Deutschland (1773, deutsch von Bode 1773, 2 Bde.). Trotz aller Ungenauigkeit im Einzelnen und Einseitigkeit enthalten doch Hawkins und Burney sehr viel Dankenswerthes (S. über sie Schilling II. 56, III. 517, Gaßner 169, 414, Bernsdorf I. 477, II. 351).

Forkel (Musikdirektor an der Universität in Göttingen, geb. 1749, gest. 1818), allgemeine Geschichte der Musik, 1. T. Leipzig 1788 (enthält die Musik der alten Völker), 2. T., eb. 1801; führt die Geschichte bis in das 16. Jahrhundert; verstand, nach Ambros I. Vorrede XI ff., die antike Musik nicht, im 2. B. aber, freilich auf Grundlage seiner oben genannten Vorgänger, mit Fleiß, Gewissenhaftigleit, kritischem Blicke und Takte gesammeltes unschätzbares Material (S. Schilling III. 8, Gaßner 296, Bernsdorf II. 11).

Busby (engl. Componist und musikal. Schriftsteller, geb. 1755, gest. um 1838), Geschichte der Musik, London 1819, mehr Auszug aus Hawkins und Burney, von Michaelis 1821—22 ins Deutsche übersetzt (Schilling II. 59, Bernsdorf I. 478).

Jones (engl. Literator), a History of the origin, progress of theoretical and practical music, London 1819, von dem k. k. Hofbibliotheks-Custos Mosel, unter dem Titel „Geschichte der Musik" übersetzt und mit Anmerkungen versehen, Wien 1821, herausgegeben (Bernsdorf II. 519, 1030, Wurzbach XIX. 130).

Rochlitz (bellelrist. und musik. Schriftsteller, Redakteur 1798—1818 der so segensreichen leipziger musikal. Zeitung, (geb. 1770, gest. 1842), schrieb das bedeutende Werk „Für Freunde der Tonkunst", Leipzig 1824—32, 4 Bde. (Schilling VI. 20, Gaßner 727, Bernsdorf III. 352).

Rafford (Stafford), A History of Music, Edinburg 1830, ins Französ. übersetzt von Adele Fetis, mit Noten, Verbesserungen und Zusätzen von M. Fetis, deutsch unter dem Titel: Geschichte der Musik aller Nationen, nach Metis und Rafford, Weimar 1835 (Schilling Suppl. Anhang S. 59, Gaßner 549).

Müller, Wilhelm Christian (geb. 1752, gest. 1831), ästhetisch-historische Einleitung in die Wissenschaft der Tonkunst, Leipzig 1830, 2 Th., oberflächlich, ungenau (Schilling V. 35, Gaßner 630, Bernsdorf III. 1065).

Müller, Abriß einer Geschichte der Tonkunst, Bern 1834.

Kiesewetter (Hofrath beim k. k. Hofkriegsrathe, geb. 1773 zu Holleschau in Mähren, gest. in Baden 1850), Geschichte der europäisch-abendländischen d. h. unserer heutigen Musik, Leipzig 1834, in einer 2. Aufl. 1846, die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst 1828; Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zur Erfindung des dramatischen Styls und den Anfängen der Oper, 1841 u. m. a. (Schilling IV. 84, Gaßner 483, Bernsdorf II. 595. S. hier in d. Beil. S. 116. Nach Brendel I. 3 das erste Werk

ein umfassendes Lehrbuch, worin das Material wohl geordnet und kritisch gesichtet aufgestellt ist, nach Ambros I. Vorrede XIV sehr wenig Detail, dagegen fast Zeile für Zeile ein Resumé, das nur als das Ergebniß tiefer und umfassender Gelehrsamkeit anerkannt werden muß; das erste Werk, welches in den ungeheuren Stoff Ordnung und Zusammenhang bringt).

Schilling, Geschichte der neueren Musik, Carlsruhe 1842.

Winterfeld (preuß. geh. Obertribunalsrath, geb. 1794, gest. 1852), der evangelische Kirchengesang, Leipzig 1843—7, 3. Th., Biogr. Palestrina's 1832, Gabrieli und s. Zeitalter 1834 (s. Hauptwerk), zur Gesch. heil: Tonkunst u. a., geist- und inhaltreiche Bücher, die wesentlich dazu beitrugen, das nördl. Deutschland mit der ital. Kirchenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts näher bekannt zu machen (Bernsdorf III. 885)

Brendel (Musik-Prof. in Leipzig, geb. 1811, gest. 1868), Grundzüge der Geschichte der Musik, 3. Aufl. Leipzig 1855, Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankfurt, 2. A. eb. 1855; bezweckte (in Vorlesungen) „das wohl geordnete und kritisch gesichtete Material unter kunstphilos. Gesichtspunkten zusammenzufassen, eine umfassende Anschauung von der geschichtlichen Entfaltung der Tonkunst anzubahnen, dieselbe in ihren Beziehungen zur allgemeinen geistigen Entwicklung erkennen zu lassen, die stiefmütterlich behandelte Neuzeit besonders zu berücksichtigen" (mit allgem. und verdienten Beifalle aufgenommenes, brillantes und geistvolles Buch. S. österr. Wochenschrift 1863 II. 78, Bernsdorf I. 452).

Marx (Musik-Prof. in Berlin, geb. 1799, gest. 1866), die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege, Leipzig 1855 (Schilling IV. 577, Bernsdorf II. 906).

Riehl (der Kulturhistoriker, Musik-Prof. in München, geb. um 1820, Bernsdorf III. 335), musikal. Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch, Stuttgart 1853, II. 3. Aufl. 1861. Zweite Folge 1860, 2. A. 1862, enthalten eine Reihe trefflich ausgeführter, mit Einsicht, Kenntniß und feinem Kunstsinn behandelte Charakteristiken bedeutender oder berühmter Componisten, so wie eine geistreiche Geschichte der romantischen Oper von 1815—1835 (Kurz IV. 880).

Ambros (ein Neffe Kiesewetter's, geb. zu Mauth in Böhmen 1816, seit 1850 Staatsanwalt beim prager Landesgerichte (Wurzbach I. 26), neuestens in mehr fördernder Stellung in Wien), Geschichte der Musik, Breslau 1862—1868, (bisher) 3 Bände (1. B. Alterthum, 2. B. Mittelalter, 3. B. Zeitalter der Renaissance bis zu Palestrina oder gegen das 17. Jahrh.), ein auf die eingehendsten Studien in den Schätzen der k. k. Hofbibliothek, der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, in München, Italien u. a. gegründetes, mit Geist und Geschmack geschriebenes Werk, dessen Verfasser, selbst ausübender Künstler, über das Technische durchweg begründete Urtheile fällt (S. österr. Wochenschr. 1864, 4. B. S. 913—5). Werthvoll sind auch seine anderen Schriften, wie: Kulturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart, Leipzig 1865, u. a.

Zu erwähnen sind weiter: Coussemaker's Histoire de l'harmonie du moyen age; Schlüter's allgem. Geschichte der Musik (Leipzig 1863; Reißmann's Geschichte der Musik; Westphal's Geschichte der alten und mittelalter-

lichen Musik; Dommer's Handbuch der Musikgeschichte (1868); Nohl's geschichtliche Entwicklung der Musik in ihren Hauptzügen (in d. österr. Wochenschrift 1863, 2. B. S. 353—363, 452—468, alte Völker, Mittelalter), welche Zeitschrift, 1863—5 in 6 B., den neueren Werken über Musik und Musiker eine besondere Aufmerksamkeit widmet); Wesen und Geschichte der Oper, von Fink, Leipzig 1838; das deutsche Lied in seiner histor. Entwicklung, von Reißmann, Kassel 1861, das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit, von Schletterer, Augsburg 1863, das sehr gründliche Werk von Severin Meister über das katholische Kirchenlied, die musikal. Specialgeschichten über Dresden (von Fürstenau 1861 ff.), München (von Rudhart 1865), Berlin, Leipzig, Kassel u. a.

II. Encyklopädische Musikwerke.

Das Bedürfniß einer encyklopädisch-übersichtlichen Behandlungsweise der Musik-Wissenschaft, zuerst in Frankreich befriedigt durch das Dictionaire de Musique von Seb. de Brossard (1703), dann mehr als ein halbes Jahrhundert später durch Rousseau's wohlbekanntes und in den ästhetischen Artikeln vorzugsweise werthvolles Werk von gleichem Titel, machte sich in Deutschland zuerst geltend in Walther's (geb. 1684, gest. 1748. S. Schilling VI. 815, Bernsdorf III. 845) musikalischem Lexikon, Leipzig 1732, einem wahrhaft bedeutenden Werke dieser Gattung, dem sich die späteren bis auf die neue Zeit zu schuldigem Danke verpflichtet bekennen müssen, und das, was ausschließlich den biographischen Theil betrifft, von dem wackern Gerber (geb. 1746, gest. 1819, S. Schilling III. 198, Gaßner 339, Bernsdorf II. 148. Seine ganze Bücher- und Musikalien-Sammlung hat das wiener Conservatorium an sich gekauft und dadurch den Grund zu seiner Bibliothek gelegt) in seinem alten, Leipzig 1790, 2 Theile, und neuen Lexikon der Tonkünstler, eb. 1812, 4 Th. (beide machen zus. ein Werk aus) bis in den Anfang des gegenwärtigen Jahrhundertes sorgfältig fortgeführt wurde.

Nicht unerwähnt können wir lassen die einschlägigen Arbeiten Murr's (Journal zur Kunstgeschichte und allgem. Literatur, 1775—1783 in 12 B.), Meusel's (deutsches Künstler-Lexikon 1778, 1789, 2 B., Miscellaneen artist. Inhaltes 1779 ff., 1795 ff., Museum 1787 ff. und Archiv für Künstler und Kunstliebhaber, 1803 ff.), Koch's (musik. Lexikon 1802) und des überaus trefflichen, aber sehr kostspieligen und überwiegend nur biographischen Werkes des gelehrten Fetis (Biographie universelle de Musiciens et bibliographie generale de la Musique, précédé d'un resumé philosophique de l'histoire de cet art, 8 Bände, Brüssel und Paris 1834—1844, 2. Aufl. Paris 1860—4 (S. d. österr. Wochenschr. 1865, 6. B. S. 454—464. S. über ihn Schilling II. 688, Gaßner 282, Bernsdorf I. 833, die Männer der Zeit, Leipzig 1860 I. 619 u. a.).

Näher steht uns aber die Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissen-

schaften oder Universal-Lexikon der Tonkunst von Dr. Gustav Schilling (S. über ihn dessen Lexikon Supplbd. S. 377—382, Gaßner 752, Bernsdorf III. 466), welches zu Stuttgart von 1835—42 in 6 Bänden und einem 7. Supplementbande (nebst Anhang) erschienen ist, „das umfangreichste und weitläufigste aller auf diesem Gebiete erschienenen Werke, welches viel des Tüchtigen aus der Feder bewährter Mitarbeiter, aber auch viel Unklares in weitschweifiger Gespreiztheit, Unbedeutendes und Ueberflüssiges, nur um der persönlichen Vorliebe des Herausgebers willen Aufgenommenes, und eine Menge falscher, aus flüchtigster Verarbeitung hervorgegangener Daten enthält".

Einen ungenügenden Auszug, durch Weglassungen und Abkürzungen, veranstaltete Dr. Gaßner (geb. 1798 zu Wien, gestorben als Musik- und Chordirektor in Karlsruhe 1851. S. Schilling Suppl. 211, Anhang 25, Bernsdorf II. 111, Wurzbach V. 98) in dem Universal-Lexikon der Tonkunst, Stuttgart 1849 (1 Bd. mit einem Nachtragshefte).

Dr. Schladebach und, als er nach Herausgabe der ersten Hefte 1855 nach Posen übersiedelte (Bernsdorf III. 469), Eduard Bernsdorf versuchten es neuerlich in einem: Neues Universal-Lexikon der Tonkunst, Dresden und Offenbach 1856—1861, 3 Bände (mit einem späteren Nachtrage), das ganze weite Gebiet der Tonkunst theoretisch und praktisch, ästhetisch und historisch zu umfassen und alles hier einschlagende Wesentliche klar und möglichst gedrängt, insbesondere in seinem histor. Theile in relativer Vollständigkeit, darzustellen.

III. Biographien.

Zu der bei Becker, Schilling, Anhang 64, Gaßner 551 u. a. verzeichneten zahlreichen Literatur, mit Werken zum Theile von so klassischem Werthe, wie Winterfeld's Gabrieli und sein Zeitalter, Baini-Kandler's Palestrina und seine Zeit, Mosel's Salieri u. a. kamen in neuester Zeit nicht weniger gehaltvolle und quellenreiche Werke, wie von Schilling über Liszt, Stuttgart 1844, von Schmid über Gluck, Leipzig 1854, von Chrysander über Händel, Leipzig 1858—67. III, von Marx über Gluck, Berlin 1862. II, von Nohl, Leipzig 1863, 2. A. 1870, und von Jahn über Mozart, Leipzig 1856—59, IV. 2 Aufl. 1867. II, von Schletterer über Reichardt, 1864, von Reißmann über Schumann, Berlin 1865, von Kreißle über Schubert, Wien 1865, von Köchel über Fux, Wien 1872, über Moscheles von seiner Frau, Leipzig 1872, oder die zu einer ansehnlichen Literatur herangewachsenen Werke über Beethoven von Seyfried (1832), Wegeler und Rieß (1838), Schindler (1840, 3. Aufl. 1860), Lenz (1855—60, 5 B.), Marx (1859), Ulibischeff (1859), Nohl (Wien 1864. III) u. a., die geistreichen Skizzen von Riehl, nicht zu vergessen die Gallerie lebender Tondichter von unserem Landsmann Hirsch (S. hier d. Beil. S. 109) u. s. w.

IV. Zeitschriften.

(S. Becker, Anhang zu Schilling's Supplbd. S. 81, Gaßner 558.) Allgemeine Musikzeitung, Leipzig 1798—1835, 37 Bände, begründet von Rochlitz, s. 1829 redigirt von Fink; neue Leipziger Zeitschrift für Musik, redigirt von Schumann, 1834—1843, 19 B.; Marx, Berliner allgem. musikalische Zeitung 1823—28; Gottfried Weber, Cäcilie, Mainz 1824—39 und fortges. bis 1843; Rellstab, Iris, Berlin 1829—41, 12 Jahrg.; Hientsch, Eutonia, Breslau und Berlin 1829—35; allgem. musik. Anzeiger, Wien, Haslinger, 1829—42; allgem. Wiener musik. Zeitung, redig. von Dr. A. Schmidt, 1841—48; Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik, Karlsruhe, 1839, redig. von Schilling; Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine und Dilettanten, gegr. und herausgeg. von Gaßner; u. m. a.

V. Aus der österreichischen musik. Literatur.

Die von Mosel (Geschichte der Tonkunst von Jones, Wien 1821, S. 176) in Aussicht gestellte Geschichte der Musik in Oesterreich aus der Feder eines der größten Meister der Tonkunst, welche damal lebten, ist zwar eben so wenig erschienen, als ein biogr. Lexikon aller im österr. Kaiserstaate gebornen Componisten, ausübenden Künstler, vorzüglichen Kunstdilettanten, musik. Gelehrten und Schriftsteller, Fabrikanten und Verfertiger, Erfinder und Verbesserer musik. Instrumente, zu dessen Verfassung August Schmidt 1844 die Einsendung von Materialien allgemein aufforderte; aber die österr. Musikgeschichte wurde doch vorbereitet: durch Oehler (Geschichte des Theaterwesens in Wien, eb. 1803), Lembert (histor. Skizze der k. k. Hoftheater in Wien, eb. 1833), Mosel (in den Beitr. zur Musik-Geschichte von Jones), Castelli (allgem. musik. Anzeiger 1829—40), Seyfried (österr. Encykl. V. 27), Kanne (Wurzbach X. 438), Kiesewetter (S. hier die Beil. S. 116), Schlager (wiener Skizzen u. a.), Gräffer (Wurzbach V. 296), Czikann's u. Gräffer's österr. Encyk. (Wien 1835 bis 37, 6 B.), Wurzbach österr. biogr. Lexikon (Wien 1858 ff., bisher 21 B.); die österr. musikal. Zeitschriften von 1813, 1817—24 und, nach langer Unterbrechung wieder erst 1841—1848 von August Schmidt (S. Hanslik's Concertwesen in Wien S. 164—9, 320—24, Schillings Suppl. S. 385, Bernsdorf III. 476); durch unsere neuen Klassiker Ambros (S. oben Musikgeschichte, dann s. Abhandlungen in d. österreich. Wochenschrift 1863—5, in Schumann's Musikzeitung u. a.) und Hanslik (nach Wurzbach VII. 334, geb. zu Prag 1825; vertritt, seit 1861 Professor der Geschichte und Aesthetik der Tonkunst an der wiener Universität, zum ersten Male die wissenschaftliche Behandlung der Musik an einer österr. Universität, während schon Mosel S. 176 die Errichtung von Lehrkanzeln der Tonkunst auf den deutschen Universitäten für sehr wünschenswerth erkannt hatte), welcher die Geschichte der Liebhaberconcerte in Deutschland (österr. Wochenschr. 1865, 6. B. S. 321—7, 357—61), der Dilettanten und Dilettanten-

Concerte in Wien (eb. 513—9, 552—60) und des Concertwesens in Wien, eb. 1869, schrieb; durch die schönen Werke von Dr. von Kreisle (Schubert's Biographie, Wien 1865) und Ludwig Ritter von Köchel (Tonwerke Mozart's, Leipzig 1862; 83 neu aufgefundene Briefe Beethoven's an den olmützer Erzbischof Erzherzog Rudolph, eb.; die kais. Hof-Musikkapelle in Wien von 1543—1867, eb. 1869; Biogr. von Fux, eb. 1872. S. über K. das biogr. Lex. von Wurzbach XII. 203) u. m. a. Nicht unerwähnt kann gelassen werden, daß der Oberverpflegsverwalter Molitor aus den reichen Sammlungen der k. k. Hofbibliothek und der Archive der Hofämter Materialien zu einer Geschichte der Wiener Hofkapelle und der früheren Hof-Oper sammelte, welche nach dessen Tod (1848) der als Musikschriftsteller eben so gewissenhafte Dr. Leopold von Sonnleithner benützte, ergänzte, erweiterte, bis auf die neueste Zeit fortführte und so ein umfangreiches Material für eine künftige Geschichte der Oper in Wien vorbereitet hat (Wurzbach XVIII. 465).

VI. Aus der musik. Literatur der böhmischen Länder.

Vom Alterthume und Gebrauche des Kirchengesanges in Böhmen von Voigt, in den Abhandl. der böhm. (Privat-) Gesellschaft der Wissenschaften 1. B. 1775 S. 200—221.

Etwas über die musikal. Instrumente der slavischen Völker, besonders der Böhmen, (nach Dlabacz I. 3) von Dlabacz und Voigt in Riegger's Materialien zur Statistik Böhmens 7. H. (1788) S. 83—114.

Ueber die musik. Instr. d. alten slav. Völker, in d. Lausitzer Monatsschrift Okt. 1792.

Versuch eines Verzeichnisses der vorzüglicheren Tonkünstler in oder aus Böhmen, von Dlabacz, in Riegger's Mater. 7. H. S. 135—160 und 12. H. (1790) S. 227—298 (aus M. und Schl. nur Götz, Händel, Pokorny).

Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien, von Gottfried Johann Dlabacz (geb. zu Czerhenitz 1758, gest. 1820, Prämonstratenser im Stifte Strahow zu Prag. S. meine Gesch. d. hist. Literatur M. und Schl., Brünn 1850, Wurzbach III. 326), Prag 1815—18, 3 B. 4. Auf Kosten der böhm. Stände herausg. (enthält, mit Hilfe Cerroni's und Pokorny's, „auch einige Mährer und Schlesier"). Vorausgeschickt ist, aus den neueren Abhandlungen der böhmischen Gesellschaft d. Wiss. 3. B. S. 107—130, Dlabacz' Abhandlungen von den Schicksalen der Künste in Böhmen.

Die Tonkunst in Böhmen von den ältesten bis auf die gegenwärtigen Zeiten, von Johann Ritter von Rittersberg (geb. zu Prag 1780, pens. Hauptmann, beschäftigte sich mit Sammlungen und Vorarbeiten zu einem Lexikon böhm. Künstler. S. österreichische Encyklopädie IV. 394), in Hormayr's Archiv f. österr. Gesch. 2c. 1824 Nro. 38, 39, 44, 45, 47—49, 1825 Nr. 4, 10, 32. Nur ein

Auszug daraus ist: Die Musik in Böhmen vor dem 19. Jahrhunderte, von —zka, in Schmidl's österr. Literaturblättern 1846 Nr. 78.

Die Tonkünstler Schlesiens, ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens von 960—130, von Hoffmann (Schilling Suppl. B. S. 211, Bernsdorf II. 426), Breslau 1830 (enthält aus österr. Schlesien nur Notizen über Dittersdorf).

Die böhm. Musik in Schilling's Univ. Lexikon der Tonkunst 1. B. (1835) S. 699—707 (hier in den Beil. S. 22—30).

Schles. Tonkünstler-Lexikon von Koßmalz und Carl, Breslau 1846 ff.

Was (meist hier nicht vorfindige) neuere Quellen anbelangt, so wird insbesondere auf Rieger's Conversations-Lexikon (Slownik naučný) und die Arbeiten des Musikschriftstellers Meliš (geb. zu Zminné 1831) hingewiesen, welcher in der belletristischen Zeitschrift „Lumir" über den heutigen Zustand der Musik in Böhmen und die Geschichte des Prager Conservatoriums schrieb, 1858 die musik. Zeitschrift „Dalibor" gründete und sie bis zu Ende März 1864 selbst redigirte, während dieser Zeit eine große Anzahl Biographien slavischer und nichtslavischer Tonkünstler, hauptsächlich nach Originalquellen, dann historische Artikel schrieb, unter denen besonders anzuführen sind: Instrumentenbau in Böhmen im 17. und 18. Jahrhunderte, über die Oratorienmusik im 18. Jahrh. in Böhmen (beide letztere Aufsätze in deutscher Uebersetzung in der mainzer süddeutschen Musikzeitung), zur Hebung der Musik überhaupt und des Männergesanges in Böhmen insbesondere wirkte, durch den Dalibor eine große Anzahl neuer Männer-Gesang-Vereine ins Leben rief und bewirkte, daß im J. 1863 die ersten Damen-Gesang-Vereine in Budweis, Raudnitz und Skutsch zu Stande kamen, auch mit Dr. Prochaska eine Sammlung originaler vierstimmiger Gesänge für Mannsstimmen (120 Männerchöre, böhm.) herausgab (Wurzbach XVII. 329).

Ueberblick der Musikgeschichte.

Zum richtigen Verständnisse der vaterländischen Musikgeschichte dürfte es erforderlich sein, nicht nur eine Skizze der deutschen Musikgeschichte, deren Bestandtheil sie doch ist, sondern auch der allgemeinen Musikgeschichte vorauszusenden.

Wir entlehnen sie Werken, die zwar bekannt, aber gewiß in den wenigsten Händen sind und überlassen es jenen, welche eine eingehendere Kenntniß erlangen wollen, sich in den Werken zu ersehen, die im Vorworte namhaft gemacht worden sind und, auf Grundlage neuerer, gründlicher Forschungen, wie insbesondere bei Ambros, Ergänzungen und Berichtigungen lieferten.

I. Uebersicht der allgemeinen Musikgeschichte.

Unstreitig ist die Musik, wie die ausgebreitetste, so auch eine der ältesten, ja wohl die älteste unter allen schönen Künsten. Schon ihr Darstellungsmittel, der Ton, deutet darauf hin, indem er dem Menschen auf die vollkommenste Weise angehört, und alle lebhaften Gefühle sich vor jeder anderen Art durch Töne zu äußern streben. Daher verliert sich denn auch die Geschichte der Musik als solcher im Allgemeinen bis hinauf in die Zeiten der ersten Entstehung des menschlichen Geschlechts, und es muß im Grunde widersinnig erscheinen, irgend eine Person für ihren ersten Erfinder auszugeben, wie denn aber auch, die Erfindung selbst in eine Nachahmung der Naturtöne und Thierstimmen zu setzen, die doch weit unvollkommener sind als die des Menschen, selbst diese in ihrer ursprünglichsten Rohheit betrachtet.

Aber auch mehr als Kunst aufgefaßt, verliert sich die Geschichte der Musik, wie freilich ziemlich alle Geschichte, in den Mythen der Vorwelt. Doch kann man annehmen, daß der Gesang, als erhöhte leidenschaftliche Sprache, gleich nach deren etwas vorgeschrittener Kultur entstand. Die älteste Musik war wahrscheinlich stets mit Gesang und Tanz verbunden, wie überhaupt der Rhytmus bei allen rohen Völkern die Hauptrolle ihrer Musik spielt. Die Vokalmusik ist also als die erste und älteste anzusehen. Selbstständige Instrumentalmusik entwickelte

sich erst sehr spät. Die Bibel gibt die ersten nnd ältesten historischen Nachrichten von der M., wo schon Jubal als Erfinder musikal. Instrumente genannt wird. Laban kannte schon die Pauken, so wie ein mit Thierhaaren bezogenes Saiteninstrument. Auch schon in der Geschichte Hiob's geschieht der Pauken, Cither und Harfe Erwähnung. Bei dem Zuge aus Aegypten fertigte Moses silberne Trommeln, und seine Schwester Mirjam sang den ersten Lobgesang, dessen erwähnt wird, nach glücklichem Durchgang durchs rothe Meer. Bis zu Saul, dessen Dämon durch David's Harfenspiel bewältigt ward, bildete sich die M. immer mehr aus. Unter Salomon hatte sie den höchsten Gipfel erreicht; dann verfiel sie bei den Hebräern wieder. Uebrigens ist die Beschreibung des von David angeordneten musikalischen Tempeldienstes schon sehr großartig. Er ward von den Leviten verrichtet.

Neben den Hebräern findet man die ältesten Spuren der M. bei den Aegyptiern. Als den Erfinder der Musik bei ihnen nennt man Cham und dessen Sohn Mizraim; sie selbst aber schrieben diese Erfindung dem Freund des Osiris, Taut und Ersterem selbst, ihre Vervollkommnung aber dem Linos oder Maneros zu. In dem angeblichen Grabe des Osymandias zu Theben, der schon 2000 Jahre v. Chr. lebte, fand man Abbildungen musikal. Instrumente, namentlich der Harfe, die in Form der unsrigen ziemlich gleich kommt. — Die Griechen, welche nach Aegypten, als zur Schule höherer Weltweisheit reisten, brachten die Musik von dort nach ihrer Heimat mit, und scheinen unter allen Völkern des Alterthums dieselbe am meisten ausgebildet zu haben. Doch verstanden sie unter M. nicht allein Tonkunst und den Tanz, sondern zugleich auch die Poesie, Rhetorik, Philosophie und Grammatik. Von ihnen schreiben einige die Erfindung der Tonkunst den Musen Melpomene und Erato, Andere dem Epimetheus und Prometheus zu. Unter ihren Fortbildern werden Kadmos, Apollon, Hermes, Pallas, Bacchus, Orpheus, Amphion, Pan, Midas und Marsyas genannt. Die erste Periode der griech. M. fängt man gewöhnlich mit Kadmos an; dieselbe dauert bis zum trojanischen Kriege. Die zweite Periode dauert von da bis zur Erneuerung der pythischen Spiele; in diese legt man die Erfindung des enharmonischen Klanggeschlechts. Die dritte Periode beginnt 580 v. Chr. und geht bis zu Alexander dem Großen. Man brachte die Töne in Abtheilungen und trennte Instrumental- und Vokalmusik. Sackades war um diese Zeit der erste Solospieler auf der Flöte, und Lasios wird als der Erste erwähnt, der über die Theorie der Musik schrieb. Pythagoras machte sich in allen Zweigen verdient. Er erfand die Kanonik und wurde darauf durch den Klang von Schmiedehämmern verschiedener Größe geleitet. Auch verbesserte er die Theorie uud die Instrumente überhaupt. Nach ihm that sich Damon vorzüglich hervor. Platon, der auch Verdienste um die M. hat, sagte von seinem Tonsystem, daß es nie geändert werden könne, ohne daß nicht zugleich auch die ganze Staatsform geändert werde. Dann trat Aristoxen als Stifter einer neuen Musikschule auf, nämlich der Harmonikoi und Kanonikoi. In dieser Periode wurde das enharmonische Klanggeschlecht wieder abgeschafft und das chromatische dafür eingeführt, dessen Erfindung einige dem Epigones, andere dem Thimotheus Milesius (357 v. Chr.) zuschreiben. Auch Euklides erwarb sich um die mathema-

tische Klanglehre Verdienst. Nach Verfall des griechischen Staats sank auch die Tonkunst, wie alle Künste und Wissenschaften. — Von den Griechen bekamen die Römer die Musik, und sie übten sie auch ganz in deren Form aus, ohne sonderliche Verbesserungen oder Neuerungen darin vorzunehmen. In früheren Zeiten der Republik durften sich blos Sklaven und Freigelassene damit beschäftigen, und erst später unter den Kaisern hob sie sich in Etwas. Unter mehreren einzelnen römischen Schriftstellern schrieb auch Vitruv darüber. Nach den Umwälzungen der beiden Kaiserthümer versank auch die Musik, wie alle Künste, in das Dunkel der Barbarei, und nur den ersten christlichen Gemeinden war es vorbehalten, sie zu bewahren und in dem Grade nach und nach fortzubilden, wie wir sie jetzt ausüben. Mit Anfang des Christenthums beginnt eine ganz neue Aera der Musik, begünstigt und bedingt von dem Wesen und der Form des ganzen Christianismus. Jetzt erst überhaupt faßt die ganze Geschichte der Musik einen festen Fuß, erhält eine eigentliche historische Gestalt, deren Gliederform sich beweislich festhält an authentischen Urkunden: es ist die Geschichte der ganzen europäisch-abendländischen Musik, oder der Musik, die wir noch heute die unsere nennen. In der Perioden-Eintheilung folgen wir dabei dem Hofrath Kiesewetter, der dieselbe aus ganz natürlichen Gründen erst von Hucbald an datirt.

Die Musik nämlich, so wissenschaftlich sie auch bis auf Christus ausgebildet sein mochte, befand sich damals gleichwohl noch, wenn wir von unserem Standpunkte, dem Standpunkt eigentlicher Tonkunst, ausgehen, auf einer sehr niederen Stufe der Kultur. Harmonie kannte man noch gar nicht, und die Melodien der ersten Christen, von denen wir noch Reste in unsern ältesten Kirchengesängen finden, waren trocken und ungelenk, so wie das ganze Tonsystem weitläufig und verkünstelt. Bei ihren Zusammenkünften bedienten sich die ersten Christen, besonders bei den Agapen, zu ihren Gesängen der Psalmen Davids und der im alten Testamente befindlichen Lobgesänge. Der Gesang beim Abendmahle wurde erst 340 n. Chr. eingeführt, und geschah immer noch blos melodisch, wozu sie wahrscheinlich ältere Melodien benutzten, die sie ihren Texten anpaßten. Doch muß man sich bei dieser Annahme der Meinung entschlagen, als hätten die ersten Christen ganz das griechische System mit seinen inneren und äußeren Einrichtungen angenommen. Im Gegentheil: je mehr sie sich von den aufgedrungenen griechischen Systemen losmachten, konnte das ihre gedeihen, und sicher war es ihnen recht sehr darum zu thun, wie in der Religion, so auch eine von den Weisen jedes andern Kultus verschiedene, ihnen eigene Art des Gesanges zu stiften, was ihnen auch auf ihre Art recht wohl gelungen sein mag. Wie nun aber dieser neue Gesang der Christen immer auch beschaffen gewesen sein mag, begreiflich ist, daß bei gänzlichem Mangel einer Regel in demselben, in dem Maße, als die Gemeinden immer zahlreicher wurden, die so sehr erwünschte Gleichheit und Uebereinstimmung in den Weisen zu erlangen, immer schwerer und endlich unmöglich werden mußte. Zu seinen nächsten Hauptverbesserern gehören: Papst Damasus (370), Ephraim Syrus und Ambrosius, Bischof von Mailand (lebte 340—397). Das Hauptverdienst in der Zeit erwarb sich jedoch der Papst Gregor d. Gr. († 604), welcher eine besondere Singschule stiftete, die besten alten vorhandenen Melodien

sammelte und den Choralgesang einführte. Er beschloß gleichsam die Periode der Vorgeschichte unserer jetzigen Musik, indem gleich nach ihm schon die ersten Spuren eines Versuchs im Gebrauche der Symphonien (Consonanzen, Diaphonien oder Polyphonien) gefunden werden, und deshalb können wir von nun an auch erst eine eigentliche Epochen-Eintheilung beginnen.

Erste Periode, von 901 bis 1000, oder die Epoche Hucbald. Gleich im Anfange dieser Periode zeigt sich uns das erste Wagniß einer Verbindung mehrerer gleichzeitig singend gedachter Stimmen, nämlich in einem von Hucbald hinterlassenen Traktate, von dem später die Rede sein wird. Er beschreibt darin das Verfahren, einen gegebenen Gesang mit einer zweiten oder mit mehreren Stimmen zu begleiten, d. i. mit der Quarte, Quinte oder Oktave in gerader Bewegung, auch 2stimmig mit anderen, nicht consonirenden Intervallen, und nannte dieses Verfahren Organum. Alles war aber noch sehr übelklingend. Ueberhaupt konnte der Nutzen, den Hucbald mit noch ohngefähr einem Dutzend gelehrter Geistlichen, welche sich an verschiedenen Orten kurz vor und nach seiner Zeit, mit Untersuchungen über die Musik und über die sogenannten Kirchen-Tonarten beschäftigen, theils durch Traktate, theils durch etwaigen mündlichen Unterricht in Klöstern stiftete, immer nur ein sehr beschränkter sein; seine und ihre Schriften, welche damals nicht anders als auf dem mühsamen Wege der Abschrift weiter gelangen konnten, blieben in den Bibliotheken der Klöster oder an anderen wenigen Orten in höchst seltenen Exemplaren vergraben; zudem waren dieselben, so wie muthmaßlich der Unterricht, allzusehr mit bloß scholastischen Spitzfindigkeiten und noch griechischen Theoremen verwickelt, daher nur für Wenige verständlich und genießbar. Für die Praktik des Kirchengesanges (damals der einzigen so zu nennenden Musik) war auf diesem Wege nichts zu gewinnen; und da dennoch überall in der Kirche und im Chore gesungen wurde und gesungen werden mußte, so kann man sich leicht vorstellen, wie der von Gregor und einigen seiner Nachfolger, theils auch von Ordensstiftern eingeführte Gesang bei gänzlichem Mangel einer faßlichen Theorie, und bei einem blos mechanisch in den Singschulen der Kleriker ertheilten nothdürftigen Unterrichte, nach und nach ausgeartet sein mochte. Das größte Hinderniß, den Gesang in seiner Reinheit nach der ursprünglichen Vorschrift zu erhalten, war schon vor Allem der Mangel einer deutlichen und bestimmten Notation. Die in den Ritualbüchern ausschließend eingeführten Neumen waren, zumal vor Einführung der Linien, so unzuverlässig, daß der eine Lehrer so, der andere wieder so darnach singen ließ, so daß es endlich fast so viel Singweisen als Singmeister gab. Dem Uebel abzuhelfen wurden — freilich auch wieder nur von den Scholastikern, von deren Erfindungen die Kirche keine Notiz nahm — verschiedene neue Tonzeichen oder Notirungs-Methoden versucht. Hucbald schichtete die Silben zwischen Linien auf- und absteigend auf; auch ersann er gewisse, verschieden gebildete und verbildete, gewendete, gelegte oder gestürzte Buchstaben (vorzüglich ein lat. f.) für die ganze Tonreihe: eine Tonschrift, welche natürlich keine sonderliche Epoche machen und nur zur Kenntniß Weniger gelangen konnte. So standen die Sachen, bis mit der — zweiten Periode, welche

das 11te Jahrh. umschließt, der Benediktinermönch Guido von Arezzo auftrat. Dieser Mann sah ein, daß Kirchensänger nicht auf dem Wege der Spekulation gebildet werden können, sondern daß es hierzu einer möglichst einfachen Elementar-Theorie und einer vernünftigen praktischen Methode bedarf. Er erfand, neben manchem Andern, eine solche Methode in seiner Solmisation. Sein größtes Verdienst besteht jedoch in der Verbesserung und zweckmäßigeren Anordnung der Tonschrift, nämlich der Neumen und Gregorianischen Buchstaben, für welche er besonders eingenommen war. Die Noten übrigens hat er nicht erfunden. Auch in Beziehung auf Erfindung, Verbesserung oder Erweiterung der Harmonie oder des Kontrapunkts leistete er so viel als gar Nichts, wie denn das ganze Jahrhundert Guido's diesen Theil der musikalischen Kunst auch nicht um einen Schritt weiter beförderte. Seine Schüler, Nachfolger und Erklärer ließen dieses Fach ganz unberührt, und hatten mit der Solmisation, dem Hexachord und der Hand vollauf zu thun.

Die Entstehung aller der Dinge, von welchen hier zuletzt die Rede gewesen ist: Erfindung der Noten (d. h. einer Tonschrift mit Punkten, Kreisen und Vierecken), fortgesetzte und glücklichere Versuche in der Harmonie bis zu einer Art gemischten Kontrapunkts, zu dessen Behufe dann die Erfindung von Noten verschiedener Zeit-Geltung, der Mensural-Noten, nöthig war, also auch die Erfindung einer Art von Mensural- und Figuralmusik — alle diese Dinge fallen erst in die folgende — dritte Periode oder das 12te Jahrhundert. Doch sind die Urheber jener Dinge, Lehrer und Verbesserer unbekannt; auch alle Monumente mangeln. Daß aber in dieser Zeit so wichtige Fortschritte in der Musik gemacht wurden, beweist das Vorhandensein ihres Elementes schon in der vierten Periode, dem 13. Jahrh., deren wichtigster Mann für uns Franco von Köln ist, von dem allein auch nur noch vollständige und authentische Schriften aus jener Zeit vorhanden sind. Nach ihm verdienen aus dieser Zeit noch genannt zu werden: Walther Oddington, Hieronymus de Moravia, Pseudo-Beda und Adam de la Hale. Das, was das 13te Jahrhundert von dem eben verwichenen geerbt hatte, nämlich die kaum von der Blüthe enthülste, doch schon den Keim künftiger Reife an sich tragende Frucht einer neuen Musik, die Notenschrift, den Kontrapunkt (den man damals auch Diskantus nannte) und die Mensur als kostbare Pfänder zu hegen und zu pflegen und möglichst zur Reife zu fördern, war die Aufgabe dieser Männer und ihrer Zeit, und sie haben sie so gut als nur möglich gelöst. Hinsichtlich der Harmonie kannte Franco schon vollkommene und unvollkommene, dann mittlere Consonanzen (oder, wie er sie nennt, Concordanzen), und vollkommene und unvollkommene Dissonanzen (Discordanzen). Vollkommene Consonanzen waren ihm die 1 und die 8, unvollkommene die gr. und kl. 3, mittlere die 5 und 4; vollkommene Dissonanzen die 2, der Tritonus und die gr. und kl. 7, unvollkommene aber die gr. und kl. 6, was sonderbar erscheinen muß, da er die gr. und kl. 3 zu Consonanzen rechnet. Was die Saat der Kenntnisse von der Mensural-Musik anlangt, so faßte dieselbe damals besonders in Frankreich und England Wurzel, und ward daselbst auch am meisten gepflegt. Auch in der Praxis that sich Frankreich hervor. Doch blühete in seinen Kirchen eine ganz eigene Gat-

tung von Diskantus (Contrapunkt) auf. Derselbe war nicht mensurirt, sondern wurde entweder syllabisch oder, nach Uebereinkunft unter den Sängern, in Art eines melismatischen Gesanges über den gehaltenen Tönen eines Cantus firmus ausgeführt.

Fünfte Periode, von 1300—1380. Auch diese lange Zeit hatte sich besonders nur die allmälig immer weitere Ausbreitung der Kenntnisse von dem vorhandenen Diskantus und der Mensur zur Aufgabe gestellt. Viel Weiteres geschah nicht. Und gleich in den ersten Decennien treffen wir zwei Männer, die sich solche Förderung auf alle mögliche Weise sehr angelegen sein ließen. Es waren Marchettus von Padua und Joannes de Muris: die Ersten, welche für die Harmonie gewisse giltige Regeln aufstellten, und zwar solche, die, obschon es ihnen noch an der Vollständigkeit gebrach, welche zu erreichen einer spätern Periode vorbehalten war, doch schon so beschaffen waren, daß nach denselben auch nach unsern heutigen Begriffen reine Accorde und reine Harmonienfolgen gebildet werden konnten. Nach Marchettus und de Muris nennt die Kunst- und Literatur-Geschichte aus dieser Periode wohl noch einige Theoretiker, welche ohne Zweifel zur Ausbildung der Wissenschaft werthvolle Beiträge in ihren Traktaten geliefert haben, wie Prosdocimus de Beldomandis, den Erklärer des Muris; einen Philippus de Vitriäo (von Vitry), welcher als Erfinder mancher Neuerung bezeichnet wird; Philippus de Caserta; Anselmus Parmensis und einige Andere, deren in italienischen Bibliotheken befindliche Schriften von den Literatoren angezeigt, jedoch niemals herausgegeben worden sind. Insgemein aber und hauptsächlich wurden die musikalischen Lehren nur auf dem Wege mündlichen Unterrichts fortgepflanzt und verbreitet, wodurch zwar die Wissenschaft gefördert wurde, aber auch jene von einander vielfältig abweichenden Gebräuche und Meinungen in Umlauf kamen, deren Berichtigung und Vereinigung den Lehrern und Schriftstellern der späteren Zeit viel zu schaffen machte, und unter diesen selbst wieder manchen Streit erregte. Merkwürdig ist, daß die Melodie gänzlich entfernt blieb aus dem Gebiete dieses musikalischen Treibens. Aller Fleiß ward auf die Ausbildung der Harmonie gerichtet; jene blieb bis zur Erfindung der Oper (Ende des 16ten Jahrhunderts) fast ganz vernachlässigt.

Sechste Periode, von 1380—1450. In diese Periode fällt die Entstehung der älteren niederländischen Schule und die regelmäßige Ausbildung des Contrapunkts. Daß die Fortschritte, welche die Musik seit Franco von Köln und Marchettus gemacht hatte, immer noch sehr ungenügend waren, läßt sich daraus erklären, daß man die M. immer nur noch als einen Gegenstand der Gelahrtheit, mehr als Wissenschaft denn als Kunst, ansah und behandelte. Altgriechische Doktrinen, christliche Kirchentonarten und modernes ut re mi fa sol in wunderlichen Veränderungen machten immer noch die Grundlage aller Theorie aus, und darnach läßt sich nun leicht auch der Stand der Praktik ermessen. In Italien war der mehrstimmige Gesang damals, und noch geraume Zeit länger, noch gar nicht in die Kirche aufgenommen, und wenn in der päpstlichen Kapelle zu Rom vielleicht gewisse einfache Harmonien damals schon im Gebrauche gewesen sein sollten, so müßte dieß eine Ausnahme von der Regel gewesen sein. Von den Orgeln, nach

deren damaliger Struktur, konnte dem Volke der Sinn für die Harmonie auch noch nicht gekommen sein, denn die Orgeln waren noch so wenig zum Studium als zur Ausübung derselben geeignet. Des Organisten einzige Aufgabe war, den Ton anzugeben und allenfalls zu erhalten, und wenn er sich je irgend einmal ein Herz faßte, etwas einer Begleitung ähnliches dazu zu „schlagen", so konnte es nur in einzelnen Stellen ein consonirendes zweites Intervall sein. Von einem eigentlichen Basse hatte damals die Theorie so wenig als die Praxis einen Begriff. Anders und namentlich besser war es sicher auch nicht in Spanien und England, obwohl an der Universität zu Salamanka von König Alphons von Kastilien (1252—1284), und zu Oxford von König Alfred ein Lehrstuhl für die Musik errichtet worden sein soll. Bei uns in Deutschland findet man sogar noch bis spät ins 15te Jahrhundert nichts von Harmonie.

Der in vielen Diöcesen der deutschen Lande und in Böhmen früh eingeführte Volksgesang in den Kirchen war, so wie der römische Choral, durchaus nur eintönig. Nur von Frankreich hat man aus dieser Zeit schon Nachrichten von dem Gebrauche eines mehrstimmigen Gesanges in den Kirchen. Der Dechant wurde dort mit rasender Liebhaberei getrieben; in allen größeren Städten und an allen Hauptkirchen wurden dafür Sänger und Sängerknaben unter einem maitre unterhalten, die eine Kapelle oder sog. Maitrise bildeten. Aber auch die achtbare Schule eines Muris war in Frankreich bald wieder in dem Dechant der Maitrisen untergegangen. Glücklicher Weise hatte dagegen die Praktik der Lehrsätze desselben früh im 14ten Jahrhunderte ihre Heimat und ihren Garten in den niederländischen Provinzen gefunden, deren behagliche Bevölkerung aufgelegter als jede andere war, die schöne Kunst zu pflegen, und zwar unter sich selbst erst zu pflegen, denn daß der Contrapunkt in den Niederlanden zuerst in fröhlichen Zirkeln, zu beliebten Liedern ausgeübt, und dann an den Höfen zur Unterhaltung eingeführt worden ist, ehe er den Weg in die Kirchen fand, unterliegt keinem Zweifel. Die Niederländer waren es, von welchen die ersten im Contrapunkt geschriebenen Messen nach Rom kamen. Es beweiset das Guilielmus Dufay, aus Chymay im Hennegau gebürtig, der schon 1380 als Tenor in der päpstlichen Kapelle stand und der älteste eigentliche Contrapunktist ist, auf dessen Praktik sich noch hundert Jahre später die vorzüglichsten theoretischen Schriftsteller, als ein Gafurius, Aaron, Adam de Fulda u. A., als auf eine vollgiltige Autorität berufen. Uebrigens darf man auch Dufay selbst nicht für den ersten Erfinder seiner Kunst halten, sondern nur für den Aeltesten oder Ersten, von dem man bestimmte Nachrichten in Betreff des Contrapunktes hat, da die Harmonie in seinen Werken schon zu rein, und selbst deren Wirkung auf den Hörer sorgfältig berücksichtigt ist. Stellt man sich diese Compositionen nicht als diatonische Stereotypen vor, sondern fügt an betreffenden Orten die Erhöhungen und Erniedrigungen bei, welche der ursprünglichen oder der durch die Modulation herbeigeführten fingirten Tonart zukommen, und von den Sängern ergänzt worden sein müssen, so kann man diese Compositionen noch heute ohne Anstoß, ja mit Wohlgefallen hören. Neben Dufay müssen aus dieser Periode noch Egidius Binchois, Eloy (Eligius) und Vinc. Faugues als besonders um die Ausbildung des Contrapunkts verdiente Männer genannt werden.

Siebente Periode, von 1450—1480. In dem Maße, als bei fortgesetzter Uebung der musikalischen Composition die Tonsetzer nun eine immer größere Gewandtheit im Contrapunktiren erlangten, wuchs natürlicher Weise auch die Kühnheit der Unternehmung und der Ehrgeiz, die Vorgänger in den Künsten des Contrapunkts zu übertreffen. Für den größten Meister galt in dieser Zeit jener hochberühmte Ockeghem, auch, und so am öftersten, Ockenheim genannt, welcher nicht nur wegen seiner ausgezeichneten Compositionen, sondern auch als Lehrer der ausgezeichnetsten Männer, welche in der nächstfolgenden Epoche und noch während seines Lebens glänzten, mit dem vollkommensten Rechte, und von jeher als das Haupt der niederländischen Schule, und zwar der neueren oder zweiten angesehen wird. Die aus der älteren Schule noch gleichzeitig übrigen niederländischen Tonsetzer gingen auf seinen Styl mit gutem Erfolge ein und schlossen sich somit der neueren Schule an, deren gemeinsamer Charakter sich in den Arbeiten beinahe aller Niederländer dieser Periode ausspricht. Es sind: Basnoys, Carontis, Hobrecht, Regis u. A. Aus Frankreich, Spanien, Deutschland und Italien können in dieser Zeit noch keine Contrapunktisten namhaft gemacht werden. Nur in England hatte sich wahrscheinlich seit Dunstable eine einheimische, von der niederländischen verschiedene Schule gebildet, deren Zöglinge zur Zeit Eduard's IV. (1471—1483) blühten, von deren Arbeiten aber Burney selbst nur sehr wenige noch auffinden konnte, und diese wenigen stellt er selbst unter die niederländischen. Diese zeichneten sich aus durch größere Gewandtheit in dem contrapunktischen Verfahren und größeren Reichthum der Erfindung, und im Praktischen namentlich durch manche neu erfundene Künste eines obligaten Contrapunkts, mit Augmentationen, Diminutionen, Umkehrungen, Nachahmungen, Canons und Fugen der mannigfaltigsten Art. Ueberhaupt muß man zugestehen, daß unter Ockenheim erst der rechte Grund zu dem Ruhme gelegt worden ist, dessen die niederländischen Tonsetzer in der nächst folgenden Zeit in der ganzen civilisirten Welt genossen, und der auch in den lebendigen Bestrebungen Mancher im Auslande eben jetzt die wirksamsten Vorbereitungen fand. Seit dem Wiederaufleben der Wissenschaften im 14ten Jahrhunderte nämlich ward auch die Musik, als Wissenschaft mehr denn vorher gepflegt, und besonders sichtlich war dieser Einfluß, als gegen Ende des 15ten Jahrhunderts die Wirkungen der um dessen Mitte (1440) erfundenen Buchdruckerkunst sich kräftiger zu äußern anfingen: Lehrstühle der Musik entstanden damals in Italien an mehreren Orten; desgleichen gründete um 1470 König Ferdinand I. zu Neapel, wo drei gelehrte Niederländer, Joannes Tinctoris, Guil. Guarnerii und Bern. Hycaert, zugleich öffentlich lehrten. Etwas später errichtete einen solchen Herzog Sforza zu Mailand, welchem Franchinus Gafurius vorstand. Und diese verdienstvollen Männer entwickelten nicht nur die Theorie der Mensur, sondern auch jene des Contrapunkts in großer Vollkommenheit; und hatten wieder Männer wie Petrus Ramis de Pareja zu Toledo, Joannes Spatarus zu Bologna, Petrus Aaron zu Venedig zu nächsten Nachfolgern.

Achte Periode, von 1480—1520 (Epoche Josquin). Den ersten und kräftigsten Impuls erhielt jene weite Verbreitung des Ruhmes der Niederländer durch

den großen Aufschwung der Malerei und Bildhauerei gegen Ende des 15. Jahrhunderts. Die Großen aller Länder nämlich wollten nun auch Musik hören: an den Höfen entstanden Kapellen, zu welchen die musikalischen Niederländer unter den freigebigsten Bedingungen verschrieben wurden. Josquin kam unter Sixtus IV, in die päpstliche Kapelle, Hobrecht und Heinrich Isaac weilten zu Florenz. Uebrigens war für Italien erst mit dem prächtigen Zeitalter eines Julius II. und Leo X. (1503—1517), in welchem Niederländer in großer Zahl nach Italien berufen wurden, der rechte Augenblick gekommen. Und von da an beginnt auch eigentlich der rechte Flor der niederländischen Musiker, die nicht nur in Italien, sondern auch in Spanien, in Deutschland und Frankreich, componirten, lehrten und den Kapellen vorstanden. An der Spitze Aller stand indeß immer noch Josquin de Pres, und mit ihm blühten besonders die übrigen Meister aus Ockenheims Schule: Pierre de la Rue, Agricola, Compere, Brunel und Gaspard, vieler Anderer nicht zu gedenken. Durch diese Verbreitung der Niederländer wurden übrigens auch unter den übrigen Nationen schon jetzt manche Talente geweckt; namentlich standen in Deutschland schon einige tüchtige Contrapunktisten auf, die den Niederländern wenn auch nicht den Rang, so doch das bisherige Monopol streitig machten, wie Stefan Mahu, Herm. Fink, Adam de Fulda; von den Franzosen Eleazar Genet (genannt Carpentrasso); von den Spaniern noch keiner, obschon in der päpstl. Kapelle bereits einige spanische Sänger, und beliebt, waren, und auch die Italiener hatten sich immer noch willig mit der Musik beholfen und begnügt, welche ihnen die Ultramontaner fertig lieferten. Erst mit dem Jahre 1514 wird Costanze Festa bekannt. Eins der wichtigsten Ergebnisse dieses Zeitalters und welches ungemein viel und unmittelbar dazu beitragen mußte, den Sinn für Musik und musikalische Kenntnisse immer mehr zu verbreiten, war die Erfindung des Notendruckes mit beweglichen Typen durch Ottavio Petrucci aus Fossembrone im Kirchenstaate. Auch die selbständige Instrumentalmusik, an welche bis dahin noch gar nicht gedacht worden war, verbesserte sich etwas und ward regelmäßiger. Bisher hatte man höchstens zur Verstärkung oder Unterstützung des Chores der Sänger Cornetti, Posaunen und allenfalls Trompeten angewandt, die mit den Stimmen unisono gingen. Die Geige, Viole und Violon, in Frankreich aus dem alten Rebec entstanden, war so wie die Vielle (Leier) den Händen der Menetriers überlassen und eben so wenig als diese geachtet, allenfalls daß man sie berief, zum Tanze zu spielen. Jetzt hatte man in Deutschland doch schon: die Geige (und unserer jetzigen sehr ähnlich, Flöte oder eigentlich Pfeife und diese in verschiedenen Dimensionen (Pommer, Bombard), die Queerflöte, Schallmey, Trompete und Posaune, Trumscheit u. v. a. Cither und Laute, Klaviere und Orgeln mit vollständig eingerichteter Tastatur. Indeß waren die Instrumentisten (mit Ausnahme der Organisten) von den eigentlichen, d. h. wissenschaftlich erzogenen Musikern, und diese waren Sänger (Musiker und Sänger waren damals gleichbedeutende Wörter), gänzlich verschieden und bildeten eine eigene Zunft, unter dem Namen von Stadtpfeifern, Kunstpfeifern und Thürmern. Sie hatten auch ihre eigene Art, für die Instrumente zu notiren, nämlich

die sogenannte Tabulatur, eine Notirung mit den alten gregorianischen und guidonischen Buchstaben. Auch die Lauteniſten und Citheriſten waren unter den Muſikern nicht eingeführt, ſondern bildeten eine für ſich abgeſchloſſene Klaſſe, mit einer ganz eigenen, wunderlichen Notirungs-Methode. Die Harfe war, vermuthlich weil ſie aller Subſemitonien entbehrte, unter den Muſikern der Zeit kaum noch genannt. Das Klavier war blos für häuslichen Gebrauch und beſonders den Studien gewidmet. Auf allen Inſtrumenten aber thaten ſich in ihrer Art bereits ſchon Virtuoſen hervor, die von den Fürſten und Reichen dann ausgezeichnet und gut belohnt wnrden. Ein ſolcher war z. B. der blinde Konrad Paulmann aus Nürnberg.

Neunte Periode, von 1520—1560. In dieſer Zeit erreichte der alte niederländiſche Glanz ſeinen Kulminationspunkt, beſonders in Italien, wo die Kunſt und Lehre der niederländiſchen Schule jetzt feſte Wurzel faßten und auf's ſorgfältigſte gepflegt wurden. Hadrian Willaert, vielleicht der vorzüglichſte unter den damaligen Niederländern in Italien, fing an, für 6 und 7 Stimmen zu ſchreiben, was bis dahin noch kein Komponiſt verſucht hatte. Andere merkwürdige Männer neben ihm, die Hauptſtützen jenes Glanzes waren: Arcadelt und Ghiſelino d'Ankerts, Jachet de Mantua und Claudius Goudimel, welcher letztere 1540 zu Rom eine Schule eröffnete, aus welcher nachmals Männer wie Animuccia, Nanini und Paleſtrina hervorgingen. Auch in den Niederlanden ſelbſt, in Spanien und Deutſchland waren niederländiſche Muſiker in faſt unglaublicher Anzahl thätig, wie Clemens von Papa, Gombert, Crecquillon, Vaet, Mäſſens (dieſe alle am kaiſerl. Hofe), Lupus, Manchicourt, Richeſort, Cornelius Canis, Nic. Payen u. A. In Frunkreich entſtand ſchon eine große Anzahl einheimiſcher Compoſiteurs, deren Chanſons, Motetten und Meſſen durch die ſeit 1530 eröffneten ſo emſigen als prächtigen Druckereien von Paris und Lyon verbreitet wurden, ſo daß die Niederländer hier wenig geſucht waren. Ja einige Franzoſen, wie Leon Barré, machten ſich auch in Italien einen Namen. Von eingebornen Spaniern können nur genannt werden: Morales, Escobedo, Vaqueras und Guerrero.

Wenn Deutſchland ebenfalls in dieſer dritten Periode ſchon eine anſehnliche Zahl von Tonſetzern zählte, wie Ducis, Dietrich, Renner, Brätel, Stolzer, M. Agricola, Stahl, Joh. Walther, Lud. Senfl u. A., ſo reichten ſie doch nicht hin, die Bedürfniſſe der Höfe zu befriedigen, um ſo weniger, als ſie beſonders in den Reichsſtädten und Stiften lebten. Doch ſtehen ihre Arbeiten denen der Niederländer keineswegs nach, und wenn man dieſe gleichwohl immer noch vorzog, ſo lag dem nur ein einmal gefaßtes Vorurtheil für die auswärtigen Zeitgenoſſen zum Grunde. Italien war am ärmſten noch an eigenen Tonſetzern, was ſelbſt Baini zugiebt. Domenico Ferabosco, Bettini, Parabosco, Veggio, Novareſe, Ruffo, Riccio, Palazzo u. Periſon waren nur alle noch Anfänger, die indeſſen Hoffnungen anregten. Sie ſtammten aus Willaerts venetianiſcher Schule. Dagegen aber hatte es den großen Theoretiker Zarlino, ebenfalls einen Schüler Willaerts, der der Reformator der Theorie, der größte Mann ſeines Faches in dem ganzen Jahrhunderte genannt

werden muß, und den immer großen Contrapunktisten Porta. Ungeachtet dieser großen Meister Zahl und der namhaften Bestrebungen der Niederländer hatte die Musik, als Kunst betrachtet, in der ganzen Periode doch indeß keine wesentliche Reform erfahren: größere Gewandtheit der Künstler selbst, Sicherheit und selbst einige Grazie im Satze war ihr hauptsächlichstes Resultat. Dadurch kamen die älteren übermäßigen Künsteleien, Canons und Räthsel, die Subtilitäten der alten Mensural-Theorie, und die Masse von Ligaturen aus der Mode, so daß denn auch das Uebertragen der Compositionen aus dieser Periode in unsere moderne Notenschrift schon bedeutend leichter ist. Dann aber verdient auch die Erfindung des Madrigals (1540) genannt zu werden, und Hand in Hand mit dieser Erfindung ging die der minder wichtigen Villanellen. Der Druckereien wurden natürlich auch immer mehr, und eine der produktivsten war die von Gardani in Venedig.

Zehnte Periode, von 1560—1600, oder die Epoche Palestrina († 1594). Eine auch nur gedrängte Uebersicht aller merkwürdigen, auf Musik Bezug habenden und einwirkenden Ereignisse dieser glänzenden und in sich großen Epoche geben, hieße nichts Anderes als die Geschichte ihres ersten Helden Palestrina erzählen, und dieß muß seiner Biographie überlassen bleiben. Mit ihm begreift sie den Anfang des italienischen und mit Orlandus Lassus das Ende des niederländischen Flors in sich, und bildet den Höhepunkt der Kirchenmusik. Durch die Niederländer einst nach Italien verpflanzt, war die Musik nunmehr dort einheimisch geworden, und wie die Niederlande einst, so sendete nun gegen Ende des 16ten Jahrhunderts Italien seine Söhne in alle kunstliebenden Länder, und errang nach und nach jenes Supremat in Europa, welches es bis auf die neuere Zeit, in gewisser Beziehung wenigstens, auch behauptet hat. Animuccia, die beiden Nanini, Vittoria, Anerio, Dragoni, R. Giovanelli, Ingegneri, Marenzio, Gabrieli, Donati, Gastoldi, Merulo, Rota, Vecchi, Ponzio, Striggio, Gagliano ꝛc. waren Namen von schönem, weithin reichendem Klange, und wurden überall neben Palestrina in großer Verehrung genannt. Die Zöglinge der venetianischen Schule hatten sich in allen größeren Städten Oberitaliens seßhaft gemacht und verbreiteten ihre Kunst und Lehre nach allen Seiten hin. Floß sie selbst auch allmälig mit der römischen zusammen, so behielt sie lange doch ihren eigenthümlichen Charakter, der sich namentlich durch eine immer kühner hervortretende Entbindung von allen alten Tonarten bemerklich machte. Und hatte auch Neapel noch keine eigene Schule, so ward die Nachfrage nach niederländischen Musikern und Tonsetzern immer doch geringer, und dieß mußte denn auch in ihrem Heimatlande den Trieb zur und für Musik nothwendig mindern, weil kein sonderlicher Lohn und Ruhm mehr im Auslande zu hoffen war, selbst abgesehen von den der Kunst nimmer förderlichen Religionsunruhen und Bedrängnissen, die jetzt auch dieses Land zu dulden hatte. Dazu machte auch Frankreich, ungeachtet seiner schon reichen musikalischen Literatur, einen bedeutenden Rückschritt in der Kunst selbst. Keinen einzigen tüchtigen Tonsetzer kann es aus dieser Periode aufweisen. Und England konnte trotz seines Tallis und Bird und der noch übrigen vielen Namen, nicht gegen die weit heroischeren Anstrengungen Italiens auf-

kommen. Nur Deutschland setzte diesem einige tüchtige Rivalen entgegen, wie: J. Gallus, Hasler, Prätorius, Mayland, Aichinger u. a., die aber auch meist ihre Kunst in Italien studirt hatten. Durch die Bemühungen solcher Männer nun mußte natürlich die M. auch in praktischer Hinsicht einen bedeutenden Fortschritt machen; und es geschah sowohl in Absicht auf Reinheit und Fülle der Harmonie als auf Erfindung ausdrucksvoller und angenehmer Melodien. Freilich beschränkte die Harmonie sich, seltene Fälle ausgenommen, immer noch auf die mit ihren natürlichen Dreiklängen in der diatonischen Leiter gegebenen Tonarten, und erlaubte sich nicht leicht einen Uebergang in den Cantus durus. Indeß waren die einzelnen Versuche in diesem, so unglücklich sie auch an sich ausfielen, doch geeignet, das Nachdenken sowohl der Praktiker als Theoretiker zu wecken und auf sich zu ziehen, und hätte Palestrina nicht gezeigt, welche Mannigfaltigkeit von reizenden Modulationen sich auch schon in der rein diatonischen Leiter erreichen läßt, sicher wäre man schon damals nicht mehr so feind gegen die Kreuze und Bee gewesen. Dieß aber bezweckte jene merkwürdige Reinheit des Satzes in den Compositionen dieses Zeitalters, die, verbunden mit dem Haften an den alten Tonarten, allein den höchst fremdartigen, oft unglaublichen Eindruck der Modulationen in denselben erklären läßt. Eine besonders merkwürdige Scheu hatte man gegen die Terzen in den Schlußaccorden, wo die angenommene Regel eine sog. vollkommene Consonanz erforderte: eine Bizarrerie, die selbst neuere Tonsetzer im Style da capella oder alla Palestrina nachgeahmt haben, und die doch nichts ist, als der letzte Rest der griechischen Theorie.

Eilfte Periode, von 1600—1640. Immer merkwürdiger gestalteten sich nach solchem Aufschwunge nunmehr die Dinge auf musikalischem Boden, und gleich in den nächsten Jahren sehen wir ein förmliches Drängen von Ereigniß an Ereigniß. Neue Gattungen bildeten sich, freilich Anfangs nur noch in sehr schwachen Versuchen, durch deren Ausbildung aber die Musik in Kurzem eine wesentlich veränderte Richtung erhielt. Gleich im Anfang dieser Periode nämlich entstand zuerst der dramatische Styl, von welchem der Ursprung der Oper datirt werden muß; dann die Monodie und endlich das Kirchen-Concert.

Bis zu Ende des 16ten Jahrhunderts kannten und übten die eigentlichen Musiker fast nichts als ihren Contrapunkt, der die Seele des Kirchenstyls ausmachte; an Lieder oder Gesänge für 1, 2 oder 3 Stimmen mit Begleitung hatte man noch nicht gedacht. Da entstand in Florenz im Hause des Grafen Bardi der erste Gedanke der Monodie. Emilio del Cavaliere, der 1590 in Rom war, mochte wohl in Florenz diese Ideen aufgefaßt haben, mit deren Ausführung er sich dann auch bei der Zurückkunft in seine Heimat beschäftigte. Wir werden es bei der Geschichte der Oper sehen.

So unbedeutend auch die ersten Versuche in diesem neuen Style sein mochten: die Bahn war gebrochen und es ging nun raschen Schrittes vorwärts; das Senfkorn wuchs zu einem Baume heran, der jetzt alles Feld überschattet. Die Kirchenconcerte, eine Compositionsgattung, in welcher 1, 2, 3 oder mehr Stimmen, indem sie Cantilenen ausführten, zur Füllung der Harmonie ein begleitendes harmonisches Instrument (Orgel) benöthigten, waren eine Erfindung Viadana's,

nach dessen eigener Angabe 1597 oder 1596 zuerst versucht, jetzt aber erst allgemein eingeführt und ausgebildet. Es ist natürlich, daß dieser concertirende Styl auch eine wesentliche Verbesserung in der Begleitung bewirkte. Und so entstanden ferner die Regeln der Begleitung und mit diesen der sog. Generalbaß mit der Bezifferung, als ein eigenes Studium, dessen Ausbildung wieder auf die Kenntniß der Harmonie segensreich zurückwirken mußte. Auch das Orchester erweiterte sich: hatte Emilio bei seinem Oratorium nur eine Lira doppia, Clavicembalo, Chitarrone, 2 Flöten oder Tibie all' antica gebraucht, so bestand Monteverde's, dieses größten Meisters der Zeit, Orchester schon aus 2 Gravicembani, 2 Contrabassi da Viola, 10 Violen, 1 Harfe, 2 kleinen Violinen alla Francese, 2 Chitarroni, 2 Organi di legno, 3 Bassi da gamba, 4 Posaunen, 1 Regal, 2 Zinken, 1 Flautino alla vigesima seconda (Art Flageolet) und 1 Clarino mit 3 Trombe sordine. Die Ouverture (Toccata), die aus einer Art Intrade bestand, welche nicht vom Tone C weicht, mußte 3 Mal vor Aufziehen des Vorhangs mit allen Instrumenten gespielt werden; sonst aber hatten die Instrumente in der Oper nichts Besonderes mehr zu thun, als einige Zwischenspiele und Tänze vorzutragen, und allenfalls die Chöre im Einklange zu begleiten. Im Orgelspiele hatte Italien den weitgepriesenen Frescobaldi. Durch ihn besonders kam der doppelte Contrapunkt und die Fuge an die Tagesordnung, die aber ihre Vollendung erst später erhielten, denn in der Kirchenmusik geschah jetzt nichts Wesentliches mehr, zumal da die beliebteste Unterhaltung die mehrstimmigen Madrigalen und Madrigalesken geworden waren. Sie wurden denn auch zu Tausenden gedruckt, und von den Tonsetzern Agazzari, Agostini, Allegri, Buel, Caccini, Casciolini, Catalani, Cifra, Cima, Croce, Erbach, Faber, Frank, Gagliano, Giacobbi, Grandi, Heredia, Kapsbergerr, Leoni, den 2 Mazzocchi, Peri, Pacello, Prioli, Quagliati, Selle, Turini, Ufferer, Ugolino, Walliser ꝛc., die in dieser höchst interessanten Periode außer den schon genannten noch blühten, auch fleißig kultivirt. Wir sehen, es sind bis auf einige Deutsche lauter Italiener. Zu bemerken ist noch, daß in dieser Zeit, und nicht ohne Einfluß des dramatischen Styls, von Monteverde, ohngeachtet manches heftigen Widerspruchs von Andern, neue Combinationen in Accorden, besonders ungewohnte Dissonanzen ohne Vorbereitung zu gebrauchen angefangen, und dadurch der erste Anstoß zur Einführung mancher, später stereotip gewordenen, harmonischen Freiheit und Ungebundenheit gegeben wurde.

Zwölfte Periode, von 1640—1680. Daß das nun erfundene musikalische Drama, auch in seinem Zustande der Kindheit, schon um seiner Neuheit willen außerordentliches Aufsehen erregte, kann man sich leicht denken. Man konnte sich nicht satt daran sehen und hören, und bald blieb es nicht blos Sache der Hofvergnügungen ꝛc., sondern war ein Gegenstand nutzbringender Unternehmungen, und Opernhäuser wurden gebaut. Am frühesten gedieh das Opernwesen in Venedig, wo schon von 1637 an unausgesetzt Aufführungen statt fanden, und wo bis 1700, also in dem Zeitraume von 64 Jahren, in 7 Theatern, von 40 Tonsetzern,

nicht weniger als 357 Opern zur Aufführung gelangten. Unter den Opern-Componisten im Anfange dieser Periode waren Francesco Cavalli und Marcantonio Cesti besonders geschätzt. Die Recitative derselben fingen an, sich dem natürlichen Accente der Deklamation anzupassen, und erlaubten sich schon einige Modulationen in der begleitenden Harmonie; ihre Arien enthielten schon wirklich eine angenehme ausdrucksvolle Cantilene, und es kommen sogar schon Coloraturen darin zum Vorschein; ihre Begleitung besteht blos in einem unbezifferten Basso continuo, und was wir Ritornell nennen, findet sich, meist mit Violinen, am Schluß oder in den Zwischensätzen; ebenso sind die Chöre an den Schluß der Akte verlegt. Die nächstfolgende Zeit, in welcher ein Rovetta, Ziani und Legrenzi wirkten, bildete dann das Recitativ und die Arie noch mehr aus und gab ihnen bestimmtere Formen.

Die Cantate, die Giacomo Carissimi erfand oder doch merklich verbesserte, ging mit der Oper ziemlich gleichen Schritt, so daß sie dem Madrigal nach und nach Eintrag that. In der Kirchenmusik neigte sich der Geschmack dem sog. stile concertante zu, der nunmehr mit dem da Capella oder sogen. alla Palestrina die Herrschaft theilte. Mit jenem war auch der Gebrauch der Bogeninstrumente in die Kirche gekommen, wo sonst nur Zinken und Posaunen zur Verstärkung des Chors zugelassen waren. Carissimi's Motetten und Concerte waren sehr geschätzt und sind es bei den Antiquaren noch jetzt. Ungeachtet dieser Neuerungen im Kirchenstyle blieb derselbe aber immer noch von der sogenannten profanen Musik streng geschieden, und besonders war es die venetianische Schule, die sorgfältig darauf hielt und deshalb auch den künstlichen Contrapunkt immer fleißig cultivirte. Der einfache, großartige Kapellen-Styl, gewöhnlich Palestrina-Styl genannt, blühte fortan in den Hauptkirchen Italiens, vorzüglich in der päpstl. Kapelle, welche demselben auch bis auf den heutigen Tag treu geblieben ist und noch jetzt alle Instrumente, selbst die Orgel, ausschließt. Die schönste Palme gebührt in dieser Epoche aber Orazio Benevoli, mit dem nur ein Carissimi in die Schranken treten durfte. Von den Franzosen ist aus dieser Zeit kein bedeutendes Talent zu nennen. Sie hatten Tonsetzer in Menge, aber waren von dem Alten abgefallen, ohne sich das Neue anzueignen. Besser sah es in Deutschland aus, wo man trotz aller ungünstigen Bewegungen außer dem Bereiche der Kunst, das Alte doch wenigstens nicht hatte untergehen lassen. Contrapunkt und Orgelspiel wurden hier fortan gepflegt und selbst der concertirende Kirchenstyl hatte Eingang gefunden. Für das Drama waren die kriegerischen Zeiten nicht günstig, und gleichwohl sollen Schütz und Sagittarius schon um 1628 deutsche Opern componirt haben.

Endlich fällt auch für die Instrumentalmusik, für welche bis dahin so sehr wenig, ja fast gar nichts geschehen war, in diese Periode die bedeutendste Verbesserung, namentlich in Beziehung auf die Bogeninstrumente, deren Stimmung und sofort geregelte Struktur. Man weiß ja noch heute, welche treffliche Geigen und Violen die Fabriken zu Cremona, Brescia und Innsbruck lieferten! — So erstreckten sich die Fortschritte der Musik in dieser Zeit über ziemlich alle ihre Theile.

Dreizehnte Periode, von 1680—1725. Ohne Aufenthalt gingen auch in diesem Zeitraume die Neuerungen und Verbesserungen fort. Nach Benevoli und Carissimi trat jetzt in Italien Alessandro Scarlatti († 1725) auf, einer der größten Meister nicht bloß seiner, sondern aller Zeiten; gleich groß in den Künsten des höheren Contrapunkts wie in der dramatischen Recitation, in Erfindung von Melodien des edelsten und großartigsten, zugleich treffendsten Ausdruckes, und einer freien, immer sinnigen Begleitung von Instrumenten. Reformator in allen diesen Dingen, kann man von ihm sagen, daß er sein Zeitalter um ein Jahrhundert überflügelt, auf den Geschmack der Zeitgenossen mächtig eingewirkt, seine Kunstgenossen zu sich erhoben, und so jenen Umschwung vorbereitet habe, welchen die Tonkunst in der gleich nachfolgenden Periode, deren Morgenröthe noch seine Augen sahen, aus der neapolitanischen Schule, durch seine gleich großen Zöglinge erhielt. Nach allen Seiten und Richtungen hin erweiterte und vervollkommnete sich die Musik, und besonders die dramatische. Die Italiener Lotti — um nur Einige zu nennen — Gasparini, Conti, Marcello, Caldara, Colonna waren lauter tüchtige Meister, wie sie in so großer Anzahl neben einander keine der früheren Zeiten aufzuweisen hat, und sie waren thätig in allen Fächern. Aus Frankreich überstrahlte Lully halb Europa; in Deutschland wollte zwar das nationale Opernwesen noch immer nicht heimisch werden, aber es hatte doch einen Reinhard Keyser, der eine ungeheure Anzahl (man sagt 116) deutsche Opern fertigte.

Im Anfange dieser Periode war die Instrumentalmusik in Italien kaum dem Namen nach bekannt, und gleichwohl ging in derselben Periode noch von Italien auch die erste Veredlung der Instrumentalmusik aus, durch Corelli, Geminiani und Vivaldi, die gegen Ende des 17ten und zu Anfang des 18ten Jahrhunderts in Compositionen von Violinsachen aller Art sich hervorthaten. In Frankreich hatte man zwar schon seit Ludwig XIII. Instrumentisten unterhalten (vingt quatre Violons du Roi), für welche Henry le jeune und Boesset sog. Kammerstücke lieferten, allein sie verdienen kaum den Namen Musik und Lully's Instrumentalstücke waren wohl nicht viel besser. Uebrigens fanden auch jene genannten ital. Instrumentalcomponisten mehr im Auslande, in Deutschland und England, als in ihrem Vaterlande Anerkennung und Belohnung. An guten Organisten hatte weder Italien noch Deutschland jemals Mangel. Auch waren sie es hauptsächlich, die den fugirten Styl aufrecht erhielten, welcher indeß auch in der solennen Kirchenmusik prävalirte, und worauf die Tonsetzer aller Schulen immer und mit Glück vielen Fleiß wandten. Die Theorie des obligaten Contrapunkts ward durch alle Gattungen von Berardi, Buononcini und Fux entwickelt, und von diesem auch die Form der eigentlichen Fuge festgestellt. Eine merkliche Neuerung war in dieser Zeit der eigentliche Kunstgesang. Von Dufay bis auf Monteverde ward blos im Chore gesungen, und zwar von Männern, indem Sopran- und Alt-Partien durch das Falsett ausgeführt wurden; Castraten- und Weiberstimmen kannte man vor 1625 nicht. Menodie, Concerte, Oper, Cantate, Arie und was man jetzt nun aber Alles schon hatte, machte das Bedürfniß schöner Stimmen und eines gebildeten Vortrags höchst fühlbar, und kein

Wunder daher, wenn man zu Ende des 17ten und zu Anfange des 18ten Jahrhunderts auf den Gedanken kam, öffentliche Singschulen zu errichten. Pistocchi hatte eine solche Schule zu Bologna, Fedi zu Rom, Redi zu Florenz; vortreffliche Sänger bildete damals auch schon Neapel, und noch war diese Periode nicht vorüber, so hatte Italien auswärtigen Höfen schon Sänger vom ersten Range geliefert. Demnach schien es denn bereits zu Zeiten Scarlattis, als habe die Tonkunst, und namentlich im Fache des Drama's, ihren höchsten Grad von Vollkommenheit erreicht.

Allein die — vierzehnte Periode, von 1725—1760, mußte kommen, um noch Wunderbareres zu erfahren. Der neapolitanischen Schule, die jetzt durch einen Leonardo Leo, Francesco Durante und Gaetano Greco entstand, war es vorbehalten, der M. einen noch höheren Aufschwung zu geben, und gewissermaßen deren ganze Gestaltung zu ändern. In allen harmonischen und contrapunktischen Kenntnissen trefflich erzogen, wußten die Tonsetzer dieser Schule nicht nur über den ganzen Vorrath der geerbten Hilfsmittel zu verfügen, sondern brachten nunmehr auch jene neuen und vermehrten Hilfsmittel in Anwendung, welche sich ihnen in der mittlerweile zur höchsten Vollendung gebrachten Kunst der dramatischen Sänger, so wie zum Theil in der zeither erfolgten bedeutenden Verbesserung der Instrumente darboten. Die wesentlichste Verbesserung aber, welche aus dieser Schule hervorging, war: Regelung des rhetorischen Theils der Melodie und bessere Gestaltung der Arie. Die Rhythmopöie insbesondere war bisher noch wenig geordnet. Nun ward aber Phrase und Arie verlängert, und überhaupt ein schöneres Verhältniß unter den einzelnen Theilen eines musikalischen Satzes bewirkt. In das Orchester kamen neben die Bogeninstrumente Hoboen und Hörner, hie und da auch Flöten und Fagotte und sogar Trompeten, so eingeschränkt auch die Benutzung derselben anfänglich noch blieb. Hauptmänner jener Schule waren: Porpora, Sarri, Cavapella, Vinci, Pergolesi, Duni, Perez, Teradoglias, Feo, Sala, Traetta, Jomelli, Sacchini, Piccini (der Schöpfer der italien. opera buffa mit Ensemble-Stücken und Finale), Majo, Anfossi, Caffero, Guglielmi und selbst unser deutscher Hasse. Der lebhafte und zierliche Styl dieser Männer, der in seinem Wesentlichsten auch selbst noch die Physiognomie unserer heutigen Musik ist, ward in und außerhalb Italien allgemein angenommen; daß er leider aber auch in die Kirchenmusik sich Einfluß verschaffte, ist eben so wahr, zumal in Italien, wo zwischen Oper und solenner Messe kaum noch ein Unterschied statt findet.

Für die Kammermusik schrieben und wirkten: Domenico Scarlatti, Tartini, Nardini, Pugnani. Virtuosen auf allen Concert-Instrumenten thaten sich in Menge hervor. In Frankreich glänzte Rameau als Operncompositeur; in der eben neu entstandenen Operette machten Monsigny, Philidor und nachgehends Gretry viel Glück. Größere Männer aber noch hatte Deutschland: Männer, die die Aufmerksamkeit der Welt auf sich zogen. Besonders im Choral- und Orgelwesen ragte es jetzt über alle anderen Länder weit empor. Man denke doch nur an die Bache und Händel. Auch ist seit Rameau und d'Alembert, die zuerst ein eigentliches System der Harmonie entwickelt haben,

nirgends in der Welt, weder in Frankreich noch in Italien, noch sonst wo, so emsig und so glücklich an der Theorie der Begleitung und des Contrapunkts und der Setzkunst in allen Theilen gearbeitet und so viel gedruckt worden, als eben in Deutschland; es genüge hier aus jener frühen Zeit die Namen Mattheson, C. Ph. E. Bach, Marpurg, Kirnberger, Sorge ꝛc. in Erinnerung zu bringen. Endlich waren die Deutschen auch in der Instrumentalmusik nicht müßig, und Jedermann weiß, wie sehr dieselben auch bis zur Stunde noch, und wenn sie in Allem sonst übertroffen würden, hierin den Vorrang vor allen anderen Völkern und Nationen behaupten. Sonderbarer Weise aber ist bei allem Ruhme, den sich Graun, Stölzel, Telemann im Fache der Cantate und des Oratoriums erwarben, von einer eigentlichen deutschen Oper auch in dieser Periode noch nichts Erhebliches, oder woran man sich halten könnte, zu vernehmen. Die italienische Oper hatte sich gleichsam überall auch hier festgesetzt.

Erst in der folgenden — fünfzehnten Periode (von 1760—1780) schrieben Hiller, Georg Benda und einige Andere deutsche Original-Opern, eigentlich jedoch auch nur Lustspiele mit Gesang, nach Art der französischen Operette. Andere berühmte Männer, deren höchste Blüte in diese Zeit fällt, sind: Basili, die Söhne Sebastians Bach, Fenaroli, Fioroni, Gaßmann, Gretry, Guglielmi, Homilius, Kirnberger, Majo, Marpurg, Misliweczek, Mondonville, Monsigni, Piccini, Philidor, Ponti, Rolle, Rousseau, Sacchini, Scarlatti, Schuster. Die Arbeiten und Leistungen aller derselben aber bewegen sich nur auf einem schon bereiteten Felde, die des Einen mit weniger, des Andern mit mehr Erfolg, eigentlicher Epochen-Mann war in dieser Zeit nur Gluck. Was er aber geleistet, die große Reform, die er und namentlich in dem französischen Opernwesen hervorbrachte, wird später zur Sprache kommen.

Und dennoch, so wunderbar Großes er hervorgebracht hat, sollte all' das Kämpfen seines erhabenen Geistes dennoch nicht von nachhaltigen Folgen sein, denn schon in den nächsten 20 Jahren, der — sechzehnten Epoche, von 1780—1800, wo unter so manchen trefflichen Künstlern und Lehrern, wie ein Albrechtsberger, Anfossi, Bertoni, Catel, Cherubini, Cimarosa, Clementi, Dalayrac, Fasch, Furlanetto, Gazzanigo, Guglielmi (d. jüng.), Mich. Haydn, Jannaconi, Kraus, Lesueur, Lorenzini, Mattei, Mortellari, Nasolini, Naumann, Paesiello, Portmann, Quaglia, Rodewald, Sabbatini, Salieri, Sorti, Torchi, Tritto, Vogler und Zingarelli, ein Joseph Haydn und Wolfg. Amad. Mozart so riesenmächtig und riesengroß hervorragte, sollte, durch die Hebel des verfeinerten Geschmacks und der tieferen Einsicht in die Kunst, die Musik eine wieder ganz andere, aber idealere Gestalt gewinnen, und wo? — in Deutschland, das mit überraschender Schnelligkeit jetzt eine Prävalescenz gewann über alle anderen Länder, wo Musik kultivirt wird. Haydn schuf das gearbeitete Quartett und die große Symphonie, Mozart entfaltete den unerschöpflichen Reichthum seines Genies, die erstaunenswürdige Richtigkeit eines angebornen ästhetischen Gefühls, und die Kräfte früh erworbener contrapunktischer Fertigkeiten in der Oper, und so ward

die Musik in allen ihren Theilen und Sphären durch das Triebrad einer neu sich constatirenden wiener Schule, als deren Stifter jene beiden Heroen anzusehen sind, zu einem Grade von Vollkommenheit gehoben, daß kaum höher noch einer zu denken ist. Haydn's und Mozart's Styl war auf einmal das ausschließende Muster aller Tonsetzer Deutschland's und Frankreichs, ja selbst Italiens (man denke an Simon Mayr und Paer, Bellini u. a.); und in allen Fächern gedieh die Tonkunst zur höchsten Vollkommenheit, und besonders war es die bisher noch immer stiefmütterlich behandelte reine Instrumentalmusik, die eigentlich reine Tonkunst und mit dieser die Orchesterbegleitung, worin sich der große Fortschritt bemerklich machte.

Damit können wir denn auch unsere Uebersicht der allgemeinen Geschichte der Musik in einem skizzirten Umrisse schließen, denn was die späteren Zeiten, was ein Beethoven und Rossini, mit deren Leistungen sich allenfalls noch eine Epoche abrunden ließe, geleistet und Schönes und Großes hervorgebracht haben: von Mozart und Haydn her nimmt es seinen Ursprung. Die Frischheit der Gedanken, die Kühnheit in deren Ausführung, die Mannigfaltigkeit der Harmonie, die Freiheit, ja oft anscheinende Ungebundenheit in den Modulationen, und kühne, freie Verwendung der Instrumente, die den Typus der Musik unserer heutigen Tonsetzer ausmachen, finden wir sämmtlich schon in den Werken jener genialen Meister, und die Liebhaberei für Instrumentalmusik, welche sie dadurch schufen, ist allein auch als Ursache anzusehen von dem großen Eifer, mit welchem unsere jetzigen Virtuosen ihre Kunst zu einem Grade — wir möchten sagen: hinaufgeschroben haben, der öfters alle menschliche Fassungskraft übersteigt. Man hat behauptet, daß, so hoch auch die Leistungen Mozarts und Haydns und ihrer Nachfolger für Oper- und Kammermusik anzuschlagen seien, die Kunst des Contrapunkts und der Fuge doch dadurch eine fast ganz verlorne Kunst geworden sei; allein so schlimm steht es nicht damit. Ist dieselbe jetzt auch mehr, ja einzig und allein der Kirche und dem Oratorium zugewiesen, so mangelt es doch auch noch nicht an Männern, die dieses ewige Feuer unterhalten, und sind Anzeigen vorhanden, daß für das Studium dieser Kunst, und besonders unter den Deutschen, bald ein neuer Eifer rege werden wird. So erfreut sich denn endlich auch im Fache der Kirchenmusik, der edelsten und erhabensten Gattung unserer Kunst, die jetzige Zeit (d. h. in Deutschland, weniger in Frankreich, und noch weniger in Italien) einer bedeutenden Zahl der ausgezeichnetsten Werke im großartigen Style, nur muß man nicht die, unserer Bildung und unserm Geschmacke gar nicht mehr angemessene Simplicität der Palestrina'schen Periode darin zurückwünschen wollen; und im Orgelspiele besitzen wir wahrlich Meister, die in der freilich längst vorübergeeilten glänzendsten Zeit dieser Kunst Epoche gemacht haben würden. (Schilling, Universal-Lexikon der Tonkunst 5. B. [1841] S. 76—91. Gaßner bezieht sich nur auf das eben Vorgetragene, Bernsdorf II. 1072 bis 1078 faßt die oben geschilderten Epochen kürzer zusammen und fügt drei neue hinzu, wie folgt:

1) Epoche Hucbald. Das zehnte Jahrhundert (901—1000). Erste Versuche, einen gegebenen Gesang mit einer zweiten oder mit mehreren Stimmen zu

begleiten, d. h. mit der Quarte, Quinte oder Oktave in grader Bewegung, auch 2stimmig mit anderen nicht consonirenden Intervallen (Organum).

2) Epoche Guido. Das elfte Jahrhundert. Verbesserung der Tonschrift, d. h. der Neumen, mit Hilfe von Linien, doch mit Beibehaltung der gregorianischen Buchstaben; überhaupt Aufdämmern einer Art Elementar-Theorie und Praktik in der Methode, doch Alles nur mit Bezugnahme auf den Kirchengesang.

3) Epoche ohne Namen. Das zwölfte Jahrhundert. Erfindung der Noten, Versuche bis zu einer Art von gemischtem Contrapunkt, also Erfindung einer Art von Figural- und Mensuralmusik. Urheber unbekannt. Monumente mangeln.

4) Epoche Franco. Dreizehntes Jahrhundert. Verbesserung der Mensural-Theorie, des Contrapunkts (damals Discantus genannt), der Notenschrift. (Walther, Odington, Hieronymus de Moravia, Pseudo-Beda, Adam de la Hale).

5) Epoche Marchettus und de Muris. 1300—1380. Aufstellung von gewissen giltigen Regeln für die Harmonie, Ausbreitung der Kenntnisse vom Discantus und von der Mensur. Dabei noch tiefer Stand der Praktik. (Prosdocimus de Beldomandis, Anselmus Parmensis, Philippus de Caserta u. s. w.).

6) Epoche Dufay. 1380—1450. Aeltere oder erste niederländische Schule. Ausgebildeter regelmäßiger Contrapunkt (Binchois, Eloy, Faugues).

7) Epoche Ockenheim. 1450—1480. Neuere oder zweite niederländische Schule. Artificioser Contrapunkt (Busnoys, Hobrecht, Regis).

8) Epoche Josquin. 1480—1520. Beginnender Flor der Niederländer über ganz Europa. Contrapunktisten entstehen in Deutschland, auch in Frankreich. Vortreffliche Tonlehrer in Italien. Erfindung des Notendrucks mit beweglichen Typen durch Ottavio Petrucci da Fossombrone (Pierre de la Rue, Brumel, Stephan Mahu, Adam de Fulda, Hermann Fink, Eleazar Genet, Gafori, Tinctoris u. s. w.).

9) Epoche Willaert. 1520—1560. Culminationspunkt der niederländischen Schule. Anfänge einer Emancipation der Italiener und Niederländer. Aufdämmern der venetianischen Schule. Erfindung oder vielmehr Einführung der Madrigalen und Vilanellen. (Arcadelt, Goudimel, Lupus, Morales, Ducis, Senfl, Agricola, Stahl, Walther, Zarlino, Porta u. s. w.)

10) Epoche Palestrina. 1560—1600. Anfang des Flors der Italiener und Ende des niederländischen. Römische Schule und deutlicheres Hervortreten einer Venetianischen. Höhepunkt der Kirchenmusik. (Animuccia, die beiden Nanini, Ingegneri, Gabrieli, Marenzio, Vittoria, Anerio, Orlando Lasso, Gallus, Hasler. Prätorius u. s. w.)

11) Epoche Monteverde. 1600—1640. Erste Versuche eines dramatischen Styles, Ursprung der Oper; die Monodie, das Kirchen-Concert. Entstehung des Generalbasses. Fortschritte der venetianischen Schule. Vorliebe für das Madrigal. (Viadana, Frescobaldi, Allegri, Caccini, Peri, Mazzocchi, Heinrich Schütz u. s. w.)

12) Epoche Carissimi. 1640—1680. Erste Verbesserung des Recitativs und der dramatischen Melodie. Die Cantate. Ueberwiegen des Stilo concertato in der Kirchenmusik. Mittlere venetianische Schule. Verbesserung der Bogen-

Instrumente und Einführung derselben in die Kirche. (Cavalli, Cesti, Legrenzi, Benevoli u. s. w.)

13) Epoche Scarlatti. 1680—1725. Wesentliches Vervollkommnen des Recitativs und der dramatischen Melodie. Neuere venetianische Schule. Erste Ausbildung und Veredlung der selbstständigen Instrumentalmusik. Die französische große Oper wird geschaffen. Pflege des eigentlichen Kunstgesanges. (Lotti, Caldaro, Marcello, Fux, Lully, Corelli, Vivaldi u. s. w.)

14) Epoche Leo und Durante und für die protestantische Kirchenmusik speciell Bach und Händel. 1725—1760. Neapolitanische Schule. Regelung des rhetorischen Theils der Melodie und bessere Gestaltung der Arie. Die Opera buffa wird geschaffen. Die Instrumentalbegleitung in der Oper wird reicher, namentlich durch das Hinzukommen von Blasinstrumenten. Virtuosen auf allen Concertinstrumenten thun sich hervor. Die Theorie der Tonkunst fleißig bearbeitet und ein eigentliches System der Harmonielehre begründet. Die Kirchen-Cantate und das Oratorium erreichen ihren Gipfelpunkt in Deutschland, in Italien dagegen sinkt die Kirchenmusik und die Oper beherrscht Alles und dehnt ihre Herrschaft über ganz Europa aus. (Porpora, Pergolese, Jomelli, Traëtta, Sacchini, Piccini, Duni, Sarti, Feo, Greco, Galuppi, Majo, Hasse [jedoch fällt die höchste Blüthe einiger der Genannten in die folgende Epoche], Rameau, Mattheson, Marpurg, Kirnberger, Graun, Telemann u. s. w.)

15) Epoche Gluck. 1760—1780. Reformation der ernsten Oper. In der Opera buffa Einführung der Finale's und Ensemblestücke. Die französische komische Oper geschaffen und ausgebildet, danach die deutsche gebildet. (Höchste Blüthe Piccini's, Majo's, Sacchini's, Guglielmi's u. s. w.; Gretry, Monsigni, Philidor, Rousseau, Hiller, Benda u. s. w.)

16) Epoche Haydn und Mozart. 1780—1800. Wiener Schule. Das gearbeitete Quartett und die große Synphonie geschaffen. Vervollkommnung der national-deutschen Oper. (Mich. Haydn, Salieri, Cimarosa, Anfossi, Paesiello, Naumann, Zingarelli, Albrechtsberger, Dittersdorf u. s. w.)

17) Epoche Beethoven und Rossini. 1800—1830. Höchste Blüthe der Instrumentalmusik und des Virtuosenwesens. Ausbildung des deutschen Liedes. Die deutsche romantische Oper. (Die vielen Epigonen Haydn's und Mozart's, die in den Anfang dieser Epoche fallen, übergehen wir, und nennen nur die bedeutsamen Namen Cherubini [dessen höchste Blüthe in unser Jahrhundert fällt], Spontini, Franz Schubert, C. M. von Weber, Spohr.)

18) Periode der Epigonen Weber's, Spohr's und Rossini's. 1830 bis 1840. (Marschner, Kalliwoda, Lachner, Lindpaintner, Reissiger, Bellini, Donizetti u. s. w.)

19) Periode Meyerbeer's, Mendelssohn's und Schumann's. 1840—50. Als Nachahmer derselben fallen in dieselbe Zeit Halevy, Gade, Hiller und viele Andere, die natürlich noch in unsere heutige Zeit hineinragen.

Wir geben gern zu, daß es den Perioden 17, 18 und 19 an eigentlicher Abrundung und Abgrenzung fehlt; aber diese sind im Grunde jetzt auch noch gar nicht zu geben, theils weil wir diesen Perioden noch zu nahe oder gar noch

innerhalb ihrer stehen, theils weil die verschiedenen Richtungen und Erscheinungen zu dicht auf einander drängen und oft auch ineinander und durcheinander laufen. Es bleibt Jedem unbenommen, die Daten der angegebenen Perioden von 1800 an etwas vor- oder zurück zu rücken; im Einzelnen wird dadurch vielleicht eine schärfere Bestimmung erreicht; im Ganzen aber ist der Unterschied doch nicht sehr wesentlich. — Was nun endlich von 1850 an bis jetzt (1859) auf dem Gebiete der Musik sich zugetragen hat, ist in seiner Unabgeschlossenheit und Fermentation zu einer historischen Einregistrirung noch vollkommen ungeeignet.

Was die Musikgeschichte der neuesten Zeit betrifft, so möge man sich allenfalls umsehen in den culturhistorischen Bildern aus dem Musikleben der Gegenwart, von Ambros, 2. Aufl. Leipzig 1865 (das ethische und religiöse Moment in Beethoven. Rossini und das Princip des sinnlichen Genußes in der Musik. Carl Maria Weber in seinen Beziehungen zu den Romantikern der deutschen Literatur. Die neu romantische Musik. I. Robert Schumann's Tage und Werke. II. Karl Löwe, der Romantiker. Die musikalischen Reformbewegungen der Neuzeit. I. Kirche und Tonkunst. II. Die neudeutsche Schule. Der Streit um die sogenannte „Zukunftsmusik". Richard Wagner. Franz Liszt und seine Instrumentalcompositionen. Rückblicke und Resultate. Die Tanzmusik seit hundert Jahren).

II. Deutsche Musikgeschichte.

(S. Schilling, Universal-Lexikon der Tonkunst 6. B. [1840] S. 615—627 [von Fink], abgekürzt bei Gaßner [1849] S. 820—826 und noch viel kürzer bei Bernsdorf I. 678—680. Wir reproduciren hier zum Theile eine hübsche Abhandlung: „Ueber deutsche Musik" in der augsburger allgemeinen Zeitung vom J. 1844 Beil. S. 1961—2, 1969—71, 1979—81, 1988—9, 1995—1996, 2002—5. Vergleiche über französische Musik Schilling III. 36—44 [auch von Fink], Bernsdorf II. 37—41, über ital. Musik Schilling IV. 7—20 [von Fink], Bernsdorf II. 529—542).

Die Annahme, als wäre das deutsche Volk von vorn herein ein musikalisches gewesen, widerstreitet offenkundigem Zeugniß der Geschichte. „Die Wildheit ihrer durstigen Kehle", sagt Papst Gregors des Großen Lebensbeschreiber von den Deutschen, „gibt Laute von sich, knarrend wie ein Lastwagen, der auf holperigem Wege dahinfährt". Besser also, wir sehen uns, statt über eine unbeschreibliche Uranlage zu grübeln, sogleich nach bestimmten Einflüßen und Anstalten um, die auf musikalische Bildung hingewirkt haben.

Hier begegnet uns zuerst die christliche Kirche als der gemeinschaftliche Quell, aus welchem Sang und Klang des Mittelalters entsprungen ist. „Redet unter einander von Psalmen und Lobgesängen und geistlichen Liedern, singet und spielet dem Herrn in eurem Herzen". So ermahnt Paulus die ephesische Gemeinde, nicht als wollte er etwas Neues einführen, sondern weil die erste aller Gemeinden, die in Jerusalem, das Beispiel hiezu gegeben hatte. Denken wir uns die Lage dieser letztern. Bis ins Innerste von höheren Gewalten aufgeregt, voll Sehnsucht

nach dem Dahingegangenen, der ein himmlisches Licht in ihnen angezündet hatte, mißkannt von Anverwandten, verfolgt von Stammgenossen, zerfallen mit der Welt, und doch fast alle ungebildet, mit Dichtkunst und Malerei nicht bekannt — wie anders konnten sie da im traulichen Kreis des Bruderhauses ihren Gefühlen einen Ausdruck geben, als dadurch, daß sie Gebet und Rede, so weit es irgend thunlich war, die Sprache des alten Bundes oder der israelitischen Kirche beibehalten, so dürfen wir noch weit weniger voraussetzen, daß durch sie eine neue Musik geschaffen worden sei. Dieß hätte künstlerischen Sinn und Schick erfordert, der ihnen abging. Ohne Zweifel also haben sie ihrem Gesang theils den herkömmlichen Vortrag der Psalmen, theils früher schon ihnen geläufige Liederweisen zu Grund gelegt. Eine doppelte Art des Gesanges wurde folglich von der alten Kirche auf die neuere übertragen: eine der gewöhnlichen Rede nahe stehende, durch Wort- und Tonmaß nicht gebundene, mehr für den gemeinen Mann passende, und die künstlerischer, aber auch bestimmter gegliederte gewisser Lobgesänge. Dasselbe, was zu Jerusalem, geschah allenthalben, wo das Christenthum inmitten jüdischer Gemeinden angepflanzt wurde. Sofort aber haben wir zu beachten: erstens daß sich die jugendliche Begeisterung der Gläubigen, wenn auch auf gegebener Grundlage, doch immerhin in viele neue Weisen und Wendungen ergoß; zweitens, daß, seitdem Paulus die Bekehrung der Heiden angefangen hatte, bei den Christen auch heidnische, vornehmlich also griechisch-römische Musik Eingang fand, und zwar innerhalb eines viel größeren Umfangs, als dieß von der jüdischen behauptet werden kann. Hieraus dürfen wir auf einen gewissen Reichthum verschiedenartiger Singweisen schließen. Allein die Gleichheit der von allen festgehaltenen frommen Zwecke, die Oberleitung der Apostel und der apostolischen Väter, das gewichtige Ansehen, zu welchem in jeder Landschaft und jedem Lande die Kirche irgend einer bedeutenden Stadt gelangte, der lebhafte und geordnete Verkehr, welcher frühzeitig genug zwischen diesen tonangebenden Städten selbst wieder bemerklich wird, und das eifrige Bemühen der rechtgläubigen Mehrzahl den Ketzern gegenüber in den Gebräuchen wie in der Lehre nur eine Richtschnur festzustellen — alle diese Umstände griffen dergestalt in einander, daß über der Fülle musikalischen Stoffes doch die wesentliche Einheit nicht verloren gehen konnte. Was aber den hauptsächlichsten Gegensatz betrifft, den zwischen jüdischer und heidnischer Musik, so ist einerseits eine Ausgleichung oder Verschmelzung wohl gedenkbar; denn wahrscheinlich haben beide nicht auf so durchweg verschiedenartigen Tonverhältnissen geruht, wie etwa die Werke eines Palestrina und Händel; größtentheils jedoch hat das Jüdische dem Heidnischen weichen müssen, weil die Zuflüße von dieser Seite her stärker waren als von jener. So haben denn die zwei Männer, welche der heiligen Musik des gesammten Abendlandes den Weg vorzeichneten — Ambrosius († 397) nämlich den kunstvolleren Lobgesängen und Gregor der Große († 604) dem volksmäßigen Gesang — schon einen Umriß und Entwurf vorgefunden, der nur noch schärfer abgegrenzt und vervollständigt zu werden brauchte. Besonders verdient hat sich Gregor gemacht als Stifter der römischen Sängerschule, dieser Mutter aller späteren, und als Bekehrer Britanniens; denn von hier kam Bonifacius (755 ermordet), der

nicht nur die deutsche Kirche gründete, sondern sie und das Karolingische Herrscherhaus auf's innigste mit Rom, also auch mit der römischen Musik verknüpfte. Aus Rom berufene Lehrer führten auf Pipin's oder Karl's Befehl den Gesangunterricht in der Hauptschule zu Metz ein, und wo Karl nur immer mit Klöstern oder Bischofssitzen eine Lehranstalt in Verbindung brachte, da ordnete er ausdrücklich an, daß Söhne der Unfreien so gut als Freigeborne nicht bloß im Lesen, Schreiben und Rechnen, sondern auch in der Musik unterwiesen würden.

Leider ruht auf der wichtigsten Bildungszeit der hier besprochenen Kunst, ich meine gerade auf dem Ursprung eines heiligen Gesangs der Christen, sobald man nach Einzelnheiten fragt, ein noch ziemlich tiefes Dunkel; für unsern Zweck übrigens mag es genügen, diesem heiligen Gesang von Jerusalem über Rom bis in unsere Heimat gefolgt zu sein. Denn ernstlicher beschäftigt uns jetzt die Frage, was er auf deutschem Boden gefruchtet habe. Die ältesten Pflegstätten desselben, Kirchen und Klöster, erscheinen uns wie vorgeschobene Werke der langsam, aber auf vielen Wegen zugleich in die Wildniß eindringenden Gesittung. Erbaut auf abgeschiedenen Höhen oder in waldumsänmten Thälern, wurden sie erst später in den Bereich größerer Ansiedlungen hereingezogen, oder von einer städtischen Bevölkerung umwohnt; und auch jetzt blieben Heiligthümer und Ortschaften durch weite, oft unwirthliche und nicht geheure Entfernungen geschieden. Kein Wunder daher, wenn die edelsten Glieder der Geistlichkeit, welche sich durch das Vergnügen der Jagd befriedigt fühlten und vor der Theilnahme am Waffenhandwerk zurückschauderten, es als eine ergötzliche Pflicht betrachteten, die Musik zu fördern und zu treiben; denn täglich mehr als einmal verwies sie ihr Beruf auf diese Kunst, welche überdieß die Einsamkeit ihres öden Lebens auf das anständigste versüßte. Daß dem wirklich also war, dafür zeugt die große Zahl frühzeitig aufgeblühter kirchlicher Anstalten für Musik. Ich rede hier nicht wieder von Metz, von der Hauptstadt und dem Herd jener Austrasier, welche geraume Zeit die erste Rolle unter den Deutschen gespielt, bei Tours die Araber gebändigt, bei Fontanet Lothars verbündeten Brüdern den Sieg so lange streitig gemacht haben. Wohl aber fallen verschiedene ähnliche Anstalten in die Gränzen von Austrasien: die von Trier, Köln und Cambray erweislich schon während des zehnten Jahrhunderts, die von Toul während des eilften; bald tauchen Lüttich, Löwen, Gent, Brügge auf.

In der sonnerhellten Landschaft des Bodensees glänzt vor allen des heiligen Gallus Kloster; Hirsau, St. Blasien eiferten später diesem Vorbild nach. Weiter ostwärts nenne ich nur Augsburg, Freising, Regensburg; im Herzen Deutschlands Würzburg; in Hessen Fulda; Corvey im Westfälischen; Hildesheim, Goßlar, Erfurt, Magdeburg kamen durch die Ottone und Salier empor; von Bremen aus betrieb Adalbert auch mit Hilfe der Tonkunst die Gesittung slavischer Völkerschaften. Statt ein trockenes Namenverzeichniß zu fertigen, hebe ich lieber einige Züge aus, die den Beweis liefern, daß Vorsteher und Genossen der Singschulen nicht bloß einer Liebhaberei gehuldigt, sondern trefflich für das Beste des Volks gesorgt haben.

Otfried, Mönch im elsässischen Benediktinerkloster Weissenburg, hat um

870 die Evangelien frei und zeitgemäß in alemannischer Mundart bearbeitet. Warum er dieß that, erfahren wir aus seinem Vorwort: Klosterbrüder und andere fromme Männer, insbesondere aber eine ehrwürdige Frau, Namens Judith, hatten ihn aufgefordert, schandbare weltliche Lieder, die von Vielen gesungen würden, durch Unterlegung eines bessern Inhals zu verdrängen. Merkwürdig als Sprachdenkmal aus dem neunten Jahrhundert und bezeichnend für den Uebergang des Stabreims in den eigentlichen Reim, belehrt uns Otfrieds Werk zugleich über die Beziehung, in welcher heilige und weltliche Musik zu einander standen. Jene, vom Volk fast täglich angehört, erzeugte im Mund desselben neue, wiewohl ähnlich gestaltete Weisen, und von diesen leitete die Kirche einen Theil in ihren Schooß zurück, indem sie durch Unterbringung anderer Worte sie für ihre Zwecke brauchbar machte. Eine Nachschrift ist an die St. Galler Mönche Hartmuth und Werinbert gerichtet, und in St. Gallen finden wir sofort die würdigsten Geistesverwandten jenes Olfried; denn von diesem Kloster aus sind, zumal durch die Thätigkeit des ältern Notker, seit der zweiten Hälfte des neunten Jahrhunderts die sogenannten Sequenzen, d. h. choralartige, auf das Halleluja folgende, der Verlesung des Evangeliums aber vorangehende Gesänge, in Deutschland verbreitet worden; und wenn Notkers Mitschüler Ratpert den heiligen Gallus in einem deutschen Lied besang, so ist er als Volksdichter in der Muttersprache unter jenen regsamen Mönchen gewiß nicht vereinzelt dagestanden. Die Musik nahm aber denkende Köpfe auch auf eine Weise in Anspruch, von der die ungelehrte Mehrzahl nichts begriff.

In Ermangelung eines ausgebildeten Werkzeugs, das wie unser Klavier oder unsere Orgel die Gesammtheit der Tonverhältnisse übersichtlich dargestellt hätte, suchte man desto emsiger durch Nachdenken und Berechnung herauszufinden, was Einklänge und Mißklänge seien, worin die Verwandtschaften und Gegensätze der Töne bestehen, und wie sie in folgerichtigem Fortschritt auseinander sich entwickeln. Gemäß allgemeinem Glauben ruhte die neuere Musik auf der alten griechisch-römischen. Allein für diese fehlte die Hauptschrift, die des Aristoxenus; man hielt sich daher einzig an das, was man von Boethius hatte, und kam nicht selten in den peinlichen Fall, unzusammengehörige Dinge aus Mißverständnissen des Boethius, denen man erst wieder eine verkehrte Deutung gab, erklären zu müssen. Doch je mühseliger gewonnen, desto werthvoller schien das Ergebniß: in der Tonlehre, meinte man, spiegeln sich die wesentlichsten Sätze der Glaubenslehre ab, und es war noch ein ganz einfaches, sinnbildliches Verfahren, wenn behauptet wurde, im Dreiklang liege eine Hinweisung der Natur auf die Dreieinigkeit. Derlei gelehrte Abhandlungen über Musik sind von mehreren Deutschen verfaßt worden: eine kurze, deutsch geschriebene von Notker dem Stammler, während des zehnten Jahrhunderts Mönch in St. Gallen; lateinische von Adelbold, von Hermann dem Lahmen, von Abt Wilhelm zu Hirsau, von Abt Engelbert zu Amberg, von Bischof Theoger zu Metz, von Eberhard zu Freising. Hier stoßen wir neben manchem, was jetzt kaum mehr enträthselt werden kann, mitunter auf sehr zweckmäßige Winke, z. B. über die Kunst, Lauten oder Orgelpfeifen zu bauen und zu stimmen. Verdienstlicher übrigens waren die vielen thatsächlichen Versuche, welche

von deutschen Meistern, zumal in der Absicht, die Orgel zu vervollkommnen, angestellt worden sind. Denn während der römische Stuhl dieses sowie jedes andere Instrument vom Gottesdienst ausschloß, hatte man zu Halberstadt, in der Jakobskirche zu Magdeburg, in der Paulinerkirche zu Erfurt schon während des eilften Jahrhunderts Orgeln, und verbesserte Werke dieser Art wurden aus Deutschland nach Italien verpflanzt.

Bisher ist uns die Musik durchweg als etwas Kirchliches erschienen. Daß nun aber neben der heiligen auch eine weltliche gewissermaßen zur Selbständigkeit gelangt, dazu kam der Anstoß von den Kreuzzügen. Um ihretwillen wurde das Ritterthum in des Papstes Sold genommen, jedoch nur insofern, als der damals höchste Zweck des Kirchenhauptes lediglich mit Hilfe von Rittern zu erreichen war: die ritterliche Liebe zum Waffenspiel und zu den Frauen blieb etwas Außerkirchliches, und fand in dem Schwung und der Begeisterung jener Fahrten so reiche Nahrung, daß aus diesen Keimen der Minnegesang erwuchs. Auch er ist noch nichts ursprünglich und schlechthin Deutsches; denn unser Volk hat sich mit ganz Westeuropa in ihn getheilt, und aus Frankreich ihn empfangen. Indessen wird der Kreis nunmehr schon ein engerer, denn zu seiner schönsten Blüthe ist der Minnegesang außerhalb Frankreichs nur in Deutschland herangediehen. Und zwar hat er sich über die Gaue unserer Heimat gerade so wie der größte Theil des volksmäßigen Kirchengesanges vom Bodensee, von der Umgegend St. Gallens aus, verbreitet. Die demselben angehörenden Dichtungen zerfallen in Volks- und Kunstlieder, die Leiche und Chansons; bei jenen herrscht der Reim je zwei beisammen stehender Zeilen, bei diesen die Reimverschlingung vor. Der weit größern Zahl nach waren sie nicht zum bloßen Vorsprechen, sondern zum Absingen bestimmt, und zwar unter Begleitung eines Spielwerkzeugs, dessen Saiten entweder gestrichen oder gekneipt wurden. Daher ihre genaue Verbindung mit der Musik überhaupt, und insbesondere der Zusammenhang, in welchem die Volkslieder mit den sequenzenartigen, die Kunstlieder mit den sogenannten ambrosianischen Gesängen standen. Denn entweder paßte der Erfinder seinem Lied eine schon gangbare Singweise an, oder setzte er eine eigne dazu, die sich übrigens so ganz in den kirchlichen Tonverhältnissen bewegte, daß für unser Ohr kein erheblicher Unterschied wahrnehmbar ist. Mit Spiel und Sang vorgetragen wurden die Minnelieder bei besonders festlichen Anlässen und in den Hallen Befreundeter von den ritterlichen Dichtern selbst: einzelne arme begehrliche oder lustige Ritter wanderten wohl auch mit ihren und andrer Köpfe Erzeugnissen von Burg zu Burg, von „Hochgezit" zu Hochgezit umher; meistens jedoch hatten sie Spielleute in ihrem Dienst, durch welche dann Dichtungen und Gesänge auch außerhalb der Burgen bekannt und zu einem Gemeingut gemacht wurden. Das Gesagte gibt uns zu einigen Bemerkungen Stoff.

Einen Umschwung in der Entwicklung der Musik selbst haben die Minnesänger keineswegs verursacht. Der Wortinhalt war das Erste: die Musik trat als Dienerin oder Verbündete hinzu, um den Reiz der Dichtung zu unterstützen oder zu erhöhen. Bestand ein Lied aus mehreren genau sich wiederholenden Gesätzen, so wurde von diesen eines um das andere nach der gleichen Weise abgesungen —

also, wie wir sagen, das Lied wurde nicht durchcomponirt. Reichte eine Weise für das Lied nicht aus, so ging man, wenn die erste zu Ende war, in eine zweite über, die den Tönen nach wieder ein Ganzes für sich bildete. Hier ist also von strenger Festhaltung und umfassender Durchführung musikalischer Gedanken so wenig die Rede, als von mehrstimmigem Satz und in einander berechnetem Wirken verschiedenartiger Instrumente. Dieß aber verdankt die Tonkunst dem Minnegesang, daß sie in allen Burgen der Ritter und Fürsten, also auf den Höhen der weltlichen Gesellschaft heimisch, und daß die Instrumentalbegleitung in einer Art zum Bedürfniß wurde, wie es innerhalb der Kirche schwerlich je geschehen wäre.

Während des vierzehnten Jahrhunderts kündigten sich große Veränderungen an, zunächst auf dem Gebiete der Dichtung. Das Ritterthum hatte seine Jugendfrische abgestreift, der Erfindungsgeist sich erschöpft; was daher jetzt noch von den rittermäßig Gebildeten ausgeht, ist schimmernd aber frostig, anspruchsvoll aber selten befriedigend. Frankreich hatte wiederum den Vorgang. Im J. 1324 wurde zu Toulouse eine Gesellschaft errichtet, die einen geprüften „Meister des heitern Wissens", einen Kanzler und mehrere Würdenträger an ihrer Spitze hatte, jedesmal im Mai goldene und silberne Blumen als Preise an Dichter und Sänger austheilte, und 1356 sich den Namen eines Vereines der Redekunst beilegte. Dieß wurde zuerst in Flandern, dann überhaupt in den Niederlanden nachgeahmt; bald hatte jede bedeutende Stadt zwei bis vier Kammern der Rhetoriker, und jede Kammer ihren eigenen Blumennamen, ihren besondern Sinnspruch, ihren Kaiser, ihre Prinzen, Decane, Finder und Macher; man forderte sich gegenseitig zum Wettstreit über gegebene Fragen, veranstaltete prunkende Festzüge, wobei es an Narren nicht fehlen durfte, lohnte verschnörkelte Balladen, rund- und ruckläufige Lieder mit dem Juwel, d. h. mit silbernen Schalen oder Kannen, und schmiedete aus dem Stegreif, das leere Blatt vor Aller Augen auf's Knie legend, sogenannte Kniegedichte. Wie die Aufführung von Toneel- oder Schauspielen ällmählich zur Hauptsache geworden ist, und somit diese Kammern das niederländische Bühnenwesen hervorriefen, steht zur deutschen Musik in keinerlei Bezug, wohl aber was sich ebenfalls im vierzehnten Jahrhundert mit den vorhin erwähnten Spielleuten zugetragen hat. Sie waren ausgeartet, als Landstreicher in Verruf gekommen, und mußten entweder aufhören oder anders werden. Zum Glück hatte der Geist jener Zeit ein wirksames Mittel in Bereitschaft; er schmelzte sie in eine Zunft oder Innung der Musikanten um, die einen lächerlich ernsten Zuschnitt erhielt. Denn plötzlich finden wir nun in Deutschland Pfeiferkönige, wie in Paris einen Geigenkönig. Bei uns stand die Zunft gleichsam als eine Reichsanstalt unter des Kaisers Hoheit. Der Kaiser belehnte einen Herrn von Rappoltstein mit der Gerichtsbarkeit über sämmtliche Zunftgenossen auf Rappoltsteinischem Grund und Boden, und der Herr von Rappoltstein ernannte sofort einen Stellvertreter, der dann eben Pfeiferkönig hieß, und im Gericht mit vier Meistern, zwölf Beisitzern und einem Waibel Urtheile fällte, um deren Läuterung man bei dem Schirmherrn einkommen durfte. Pauker und Trompeter, die bei Reichsfeierlichkeiten und im Feld unentbehrlich waren, genoßen den Schutz des Kurfürsten von Sachsen als Erzmarschalls.

Solche Einrichtungen haben da und dort bis gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts fortgedauert. Erst am 30. Okt. 1782 schaffte ein Befehl des Kaisers Joseph den Oberspielgrafen zu Wien ab, unter dessen Bann wohl seit dem vierzehnten Jahrhundert alle „mimi, histriones und musici“ von Oesterreich gestanden hatten. Frhr. Böcklin v. Böcklinsau hat es laut seinen 1790 erschienenen Beiträgen zur Geschichte der Musik noch selbst mit angesehen, wie Hunderte von zünftigen Musikanten, durch einen König angeführt, jährlich auf dem Pfeifertag sich versammelten, die Unterelsässer zu Bischweiler, die aus dem obern Elsaß zu Rappolsweiler; jede Schaar spielte und blies beim Aufzug ihre besonderen Stücke. „Allerdings“, fügt er bei, „die übrigen guten Musiker machen sich dort nicht kennbar; geschieht's aus Demuth, Schüchternheit oder aus Mangel an Gelegenheit? Dieß lass' ich dahingestellt“.

Obwohl mit mancher Zuthat ausgestattet, die uns seltsam und läppisch dünken mag, ist die Zunft der Spielleute dennoch sehr wichtig für die Musik geworden. Nachdem einmal die Sache in eine dem Zeitgeschmacke zusagende Verfassung gebracht war, gab es bald keine reichsfreie oder mittelbare Stadt mehr, welche nicht ihre Zinkenisten, Pfeifer, Geiger, Bläser, und wie sie alle genannt wurden, hätte haben wollen, und wo man nur immer Hochzeit oder Taufe feierte, Markt oder Kirmse hielt, beim Vogelschießen, an Wahl- und Schwörtagen — überall hatten die Spielleute vollauf zu thun. Die Instrumentalmusik behauptete somit eine feste, von der Kirche nicht angegriffene Stellung; gewisse nothwendige Vorschriften und Fertigkeiten erbten sich in den geschlossenen Vereinen häufig von Vater auf Sohn und Enkel fort, und verschiedene, zum Theil sehr schwierige Werkzeuge wurden bedeutend ausgebildet und vervollkommnet. Allein ungleich wichtiger ist es, daß zur nämlichen Zeit auch der Gesang unter die Pflege einer Zunftverfassung kam — freilich nur in unserm Vaterlande; doch eben hiemit betreten wir die Schwelle einer eigenthümlich deutschen Musik.

Wenn die Meistersänger sich berühmen, schon durch Kaiser Otto den Großen auf zwei in Pavia und Paris gehaltenen Versammlungen anerkannt worden zu sein, so verdient diese prunkhafte Sage natürlich keine Widerlegung; denn eine Zunftanstalt für den Gesang ist, anderer Widersprüche zu geschweigen, erst von der Zeit an denkbar, wo der Innungsstreit den gesammten dritten Stand durchdrungen hatte, in Deutschland also nicht vor dem vierzehnten Jahrhundert. Und so erfahren wir denn auch in der That, daß „die holdselige Kunst des Meistersangs“ während des genannten Jahrhunderts zuvörderst geblüht habe in Mainz, Kolmar, Straßburg, Frankfurt a. M., Würzburg, Zwickau, Prag, und daß sie von da mit der Zeit nach Nürnberg und Augsburg, nach Regensburg, Ulm und München, nach Basel, Memmingen, Dinkelsbühl und über Steiermark, Mähren, Schlesien und die Lausitz bis nach Danzig gedrungen sei. Unberührt aber blieben Pommern, Mecklenburg, Brandenburg, das eigentliche Sachsen und die Kreise Niedersachsen und Westfalen. Das letztere ist vornehmlich zu beachten; denn gleichwie Deutschland an der niederländischen Grenze keine Meistersänger hatte, so Niederland an der deutschen Grenze, in Friesland und Geldern, keine Kammern der Redekunst. Beide Anstalten stießen sich beinahe feindselig ab; den Grundstock

der Kammern bildeten edle Geschlechter, welche hingegen an den Singschulen nur als Gönner und ausnahmeweise Theil hatten; dort herrschte die Rede, hier der Gesang; dort bestanden in einer Stadt der Kammern mehrere, hier in jeder Stadt nur eine Schule; dort war man weltlicher Prachtliebe und Zerstreuung zugewendet, wie denn im Jahre 1561 eine Schaar von 1473 Redekünstlern nach Antwerpen zum Wettstreit angeritten kam, und hier sollte alles fein, schlicht und einfältig geschehen, „Gott dem Allmächtigen zu Lob, Ehr' und Preis, auch zu Ausbreitung seines göttlichen Worts: nichts sollte gesungen werden, denn was heiliger Schrift gemäß; verboten waren alle Strafer und Reizer, daraus Uneinigkeit entspringt, deßgleichen alle schandbaren Lieder". Das Heilsamste aber lag ohne Zweifel darin, daß zur Sängerinnung der Zutritt ohne Unterschied jedem offen stand, der irgend einer ehrbaren Zunft als unbescholtenes Mitglied angehörte; daß sich die Sänger folglich allen zum Behuf des Broderwerbs gegründeten Vereinen als ein durch freie Wahl zu Stande kommender Ausschuß derjenigen überordneten, denen es neben dem Broderwerb auch um Kunstgenuß zu thun war, und daß endlich durch die anständige Vertraulichkeit, welche die Zusammenkünfte der Sänger in ihrer Zechstube auszeichnete, dem gemeinen Neid und der rohen Streitsucht zwischen den einzelnen Zünften kräftig entgegen gewirkt werden mußte.

Mit gutem Grunde hat daher das 1548 in Augsburg zu Handhabung öffentlicher Sicherheit abgefaßte Reichsgesetz jeder Vermengung der Meistersänger mit den vereinzelt dastehenden „Spruchsprechern" oder Gelegenheits- und Stegreifdichtern dadurch vorgebeugt, daß es im 25sten Stücke befiehlt: „Nachdem mancherlei leichtfertig Volk befunden, die sich auf Singen und Sprüch geben, und darin den geistlichen und weltlichen Stand verächtlich antasten, und zu beiden Seiten fassen — sind sie bei den Geistlichen, singen sie von den Weltlichen, und hinwiederum bei den Weltlichen von den Geistlichen, welches zu Zwiespalt und Ungehorsam gereichet — ist unser ernstlich Befehl und Meinung, wo sie betreten, daß sie von der Obrigkeit gestraft werden sollen. Doch wollen wir diejenigen, so Meistergesang singen, hierin ausgeschlossen haben".

Als Muster einer solchen Sängerschule mag uns nach Professor Wagenseils im Jahre 1697 gedruckter Schilderung die von Nürnberg dienen. Sie zählte damals über 250 Mitglieder und 222 gebilligte 5- bis 34zeilige Töne oder Singweisen. Gesetzt nun, ein junger wackerer Handwerksmann, gleichviel ob Schuster, Klempner, Tuchscheerer oder Leineweber, wünschte in die Innung einzutreten, so ging er zu irgend einem Meister und bat um Unterricht. Der Meister, obwohl vom frühesten Morgen an mit seinem Gewerb und in Freistunden, während Andre sich beim Bier vergnügten, mit Dichten und seiner eigenen musikalischen Vervollkommnung mehr als genug beschäftigt, gab gleichwohl dem bescheiden Bittenden freundliches Gehör, nicht etwa um eines Lohnes willen — denn solchen zu nehmen war untersagt — „sondern aus Liebe zum deutschen Vaterland, damit die alte Kunst ungeschmälert auf die Nachkommen möge gebracht werden". Da hieß es denn: Zu merken: Bar wird ein ganzes Lied genannt, und Gebänd sein Metrum, dessen ordentliches Maaß du auf den Fingern sollst schatzen lernen; ein Bar zerfällt

meistens in mehrere Gesätze, und jedes Gesätz wiederum gewöhnlich in zwei Stollen, die nach einer Weise gehen, in einen Abgesang, der seine besondere Weise hat, und in einen dritten Stollen, welcher nach der ersten Weise gesungen wird. Gut und Blut ist ein stumpfer, Länder und Bänder ein klingender Reim; unter Waisen versteht man Zeilen die gar keinen Reim, unter Körnern solche, die ihn erst in einem andern Stollen finden. Hüte dich Lehre und Mähre, Glück und Strick zu binden! denn das sind Schillerreime; verändere dem Reim zu Liebe keinen Selbst- oder Doppellaut! denn „schullende" Reime zieren kein Gedicht; zwacke keinem Wort einen Schlußbuchstaben ab! denn es ist ein häßliches Ding um eine „Milbe". Du sollst nicht „blinde Meinung führen", sondern jede Undeutlichkeit im Ausdruck meiden. Ebenso wird gewarnt vor Stutzen und Zucken, vor falschen Blumen oder Läuflein beim Absingen. Ueberhaupt gab es 33 Fehler, welche man in Wort und Ton begehen konnte, und die nach Sylben geschätzt und bestraft zu werden pflegten. Machte schon diese „Tabulatur" nicht wenig zu schaffen, so war die Einübung der vielen Töne noch weit mühseliger, zumal da bei jeder ernstlichen Probe alles aus dem Gedächtniß und frisch von der Brust weg gesungen werden mußte. Wenn der Lehrling sich brav gehalten, so stellte ihn sein Meister am Tag der Jahresabrechnung, an St. Thomä Tag, der Gesellschaft in der Zeche vor, die Merker prüften ihn und der älteste von diesen ließ, nachdem der Geprüfte sich entfernt hatte, Umfrage ergehen wegen seiner Aufnahme. Ursprünglich war es Sitte gewesen, den Neuling durch Begießung mit Wasser, also durch eine Art von Taufe einzuweihen. Hatte es der Aufgenommene so weit gebracht, „daß er einen neuen Meisterton erfand", und war „dieser ohne Worte den Merkern vorgesungen und von ihnen bewährt worden", so legte ihm der Erfinder unter Beiziehung von zwei Gevattern einen Namen bei. Beispiele solcher Namen sind: die Weber-Krätzen-Weise, die abgeschiedene Vielfraß-Weise, die gestreifte Safranblümleinweise, die Fettdachs-Weise, die hochsteigende Adler-Weise oder der Pflug-Ton, der vergüldete Ton, der Bauernton, der Hofton, der Beller-Ton, der schlechte lange Ton, der überzarte Ton. Sofort bezeichneten die Merker einen Stoff, über den Jener nach seiner eben bewährten Melodie drei Gesätze dichten und mit Angabe von Jahr und Monatstag in das Meistersängerbuch eintragen mußte. Allein die wirkliche Ernennung zum Meister, oder wie man sagte die Freiung, konnte bei keiner gewöhnlichen Zusammenkunft in der Zechstube, sondern nur bei Gelegenheit einer öffentlichen Singschule, an Sonn- und Feiertagen nach dem Mittagsgottesdienste statt haben. Dann lud ein vierfacher Anschlag nebst gleich vielen Bildern, welche den Rosengarten von Worms, den mit der Harfe vor dem Kreuz des Erlösers knieenden König David, die Geburt Jesu Christi und den ehrlichen Hanns Sachs vorstellten, alle „Liebhabere" des Gesangs zur Kirche der heiligen Katharina ein; denn diese Blutzeugin des Christenglaubens galt als Beschützerin der freien Künste. Ein Sänger, welcher in der letzten Singschule den Kranz gewonnen, stand mit der Büchse unter dem Kirchenthor, um von den Eintretenden, so viel Jeder geben wollte, in Empfang zu nehmen, und mit solchen Beiträgen wurden die Kosten sowohl der Feierlichkeit als des nachher auf der Zeche zu veranstaltenden Gelags bestritten.

Sowie man ins Schiff der Kirche kam, fiel vorne am Chor ein mit Vorhängen geheimnißvoll umzogenes Gerüste auf, welches das Gemerke hieß. Nunmehr begann das Freisingen, mit andern Worten: wer da wollte, mochte er einheimisch oder ein Fremder sein, durfte sich mit Liedern auch über ehrbare weltliche Begebnisse hören lassen, jedoch lediglich um des Ruhmes willen, ohne Aussicht auf ein Kleinod. War dieß vorüber, so fing das Hauptsingen an, wobei jedem Lied ein Gegenstand aus der heil. Schrift zu Grund liegen und die behandelte Bibelstelle im voraus genau angegeben werden mußte. Denn auf dem Gerüste, von den Umhängen verhüllt, saßen vor einem Tisch vier Merker, deren ältester Luthers Uebersetzung nachschlug, um zu sehen, ob des Sängers Arbeit hiemit stimme; der andere aber schrieb alle Fehler auf, die innerhalb der einzelnen Zeilen etwa begangen wurden, während der dritte auf die Reime, der vierte auf den Ton achtete. Sofort besteigt ein Preisbewerber den unweit der Predigtkanzel errichteten Singstuhl, setzt sich fein züchtig nieder, legt Hut oder Barett ab, und wartet bis der vorderste Merker hinter dem Umhang ruft: „fangt an!". Ebenso wartet er nach jedem Gesätze auf Befehl zum Fortfahren. Sind alle Preisbewerber mit ihrem Gesange fertig, so gehen die Merker insgeheim zu Rath. Sänger, deren Leistungen sich gleich kommen, oder von denen einer um eben so viele Silben wie der andere „sich versungen hat", müssen so lange „um den Preis gleichen", bis einer im Vortheil, oder es ihm gar gelungen ist, fehlerfrei, d. h. „glatt zu singen". Jetzt wird der Vorhang aufgezogen und dem „Uebersinger" das Davidskleinod, dem Besten nach ihm ein aus seidenen Blumen gemachter Kranz zu Theil. Jedes Kleinod war ursprünglich eine lange Silberkette mit breiten Gliedern, woran viele dem Verein geschenkte Silberpfennige; ihrer Schwerfälligkeit wegen wurde sie später durch eine Schnur mit drei vergoldeten Silberschillingen ersetzt, deren mittelster, eine Stiftung des Hanns Sachs, den König David mit der Harfe zeigte; und als die Schnur vor Alter zu reißen drohte und der mitlere Schilling sein blankes Aussehen verloren hatte, widmete Wagenseil der Gesellschaft eine neue Silberkette, deren Schaumünze auf der Rückseite die etwas professormäßig klingende Inschrift enthielt: „Pollio amat Vestram, quamvis sit rustica, Musam". Verlängert konnte das Hauptsingen dadurch werden, daß ein Liebhaber entweder für alle oder für gewisse Sänger „aus Freigebigkeit einen Preis zum Versingen aufgeworfen hatte". Jeder Merker empfing für seine Mühwaltung 20 Kreuzer, der Uebersinger aber 20 Groschen, und durfte das nächstemal als Ehrenmitglied im Gemerke sitzen; wer den Kranz gewonnen hatte, wartete bei der Zeche auf, wo es „friedlich und schiedlich zugehen sollte, und unnützes Gerede, überflüssiges Trinken, Spielen und jede Aufforderung um Geld oder Geldeswerth zu singen strenge verboten war. Ich muß gestehen, diese Musa rustica hat für mich gewisse Reize, die mir bei singenden Theekränzen unserer Tage weniger klar in's Auge fallen. Für eigentliche Weiterbildung der Tonkunst freilich ist durch den Meistergesang nichts Erhebliches geschehen; aber er hat etwas Verdienstlicheres geleistet: die Seele der Musik, Lust und Liebe zum Wohlklang hat er im wahren Sinne des Wortes bei uns eingebürgert; ich meine, er hat sie heimisch gemacht in tausend Geschlechtern eben desjenigen Standes, bei dem jede Frucht unscheinbar und

langsam wächst, aber auch keine Aussaat verloren ist. Wenn sie die anstrengende Last ihres Berufs mit gewissenhafter und rüstiger Ausdauer getragen hatten, dann wallfahrteten unsere Väter je und je einmal, von wahrem Herzensbedürfniß angetrieben, zu dem geheiligten Raum der Singschule, und öffneten ein unverdorbenes Ohr den frommen Gesängen ihrer Brüder. „Was der Gevatter Melchior einen kernhaften Baß führt!" Dieß und weiter nichts sagte vielleicht beim Weggehen aus der Kirche der Meister Flaschner zu seiner Frau; aber die empfangenen Eindrücke hafteten tiefer, als wenn ein ausgeschwelgter Edelmann im Concert einschläft. Ein von solchen Eltern stammendes Geschlecht hatte die Empfänglichkeit für Musik mit der Muttermilch eingesogen, und da diese Wirkungen Jahrhunderte hindurch fortdauerten, so konnte es an einem wirklich musikalischen Nachwuchs zuletzt nicht fehlen. Zuletzt, sage ich, denn so geschwind ging es allerdings mit nichten, als wenn ein ungeduldiger Fürst, während kein Mensch an etwas denkt, in die Hände klatscht: „He da, ich will musicirt haben! warum lassen die Virtuosen auf sich warten?"

Indem ich die Meistersänger nach Gebühr gewürdigt zu haben hoffe, möge mir's Niemand verargen, wenn ich beifüge: ein wenig mehr Salz, ein gewisser Zusatz von Würze hätte ihrem nüchternen Bestreben wohl schwerlich schaden können. So etwas ist denn auch bereits seit dem vierzehnten Jahrhundert mit in's Spiel gekommen, übrigens nicht durch die Meistersänger, fast sogar ohne daß *sie* dadurch berührt worden wären, desto mehr zum Vortheil der gelehrten deutschen Musiker, und von derselben Grenzgegend her, wo in der nämlichen Zeit die „undeutschen Redekammern" aufblühten. In der That, es ist, als hätte Flämisch-Belgien seine an der Dichtkunst begangene Sünde dadurch wieder gut machen wollen, daß es mit Hilfe anderer Söhne, als derjenigen, die in den Kammern saßen, der Musik den steilen Weg zu der Kunsthöhe bahnte. Ein merkwürdiges Land, diese Heimat der Fläminger! Ebenda wo einst die Stammgüter des Karolingischen Geschlechtes lagen, wo wie aus wunderkräftigem Boden die herrlichsten Städte emporwuchsen, wo ein emsig und mit Umsicht betriebener Feldbau den jungen Gewerbefleiß aufernährte, wo die für Reinlichkeit und Gesittung so wichtige Leinwand ihre Reise um die Welt antrat, wo dem Banngeist einer finstern Zeit zum Trotz die ersten freisinnigen Handelsgrundsätze Wurzel faßten, wo frühzeitig, wenigstens im Bürger, die Menschenwürde zur Anerkennung kam, wo die deutsche Baukunst einige ihrer schönsten Werke schuf, und die deutsche Malerei sich entfaltete — ebenda sind auch zum erstenmal Klänge versucht worden, wie sie noch keines Menschen Ohr vernommen hatte.

Wie ist letzteres zu erklären? Nur eine dunkle Spur bietet sich dar. Päpste und Kirchenversammlungen hatten wiederholt befohlen, Evangelien und Episteln ohne Aufwand von Kunst so vorzutragen, daß man ungefähr die Mitte halte zwischen Rede und Gesang. Dieser Vorschrift war man in Frankreich und Burgund nicht nachgekommen, sondern hatte die Evangelien immer mit mancher Ausschmückung und zwischen die Episteln hinein, noch überdieß meistens in der Landessprache, vielerlei Erklärungen gesungen. In gewissen Gegenden also fand man frühzeitig ein besonderes Wohlgefallen an *künstlichem Gesang*. Nun wissen

wir, daß in belgischen Städten viel darauf gewendet wurde, um fähige Singknaben zu bekommen und die Sänger durch Belohnungen anzuspornen; wahrscheinlich also wird jene Nachricht, welche für die Freude am Kunstgesang zeugt, hauptsächlich auf belgische Städte zu beziehen sein. Begünstigt durch die Geistlichkeit und städtische Behörden, gedieh die Kunst zuerst in der Stille; allmählich wird das Lob niederländischer Lehrer und Künstler ruchbar, da und dort tauchen Namen auf, und um 1470 beginnt mit Hobrecht und Ockenheim eine Reihe großer Tondichter, aus welcher ich Hobrechts und Ockenheims Schüler Josquin des Prés, Josquins Schüler Mouton und Moutons aus Brügge gebürtigen Schüler Adrian Willaert nenne. Ihre Eigenthümlichkeit bestand darin, daß sie das Ohr nicht einfach zu befriedigen, sondern vielseitig anzuregen und mit gewaltigen Zusammenklängen auszufüllen suchten, und diesen Zweck erreichten sie durch Entfaltung der Harmonie, durch Ausbildung des mehr- und vielstimmigen Satzes. Die Melodie an sich ist ihnen Nebensache; darauf kommt es vor allem an, ob sie geeignet sei, reintönend und doch abwechselnd begleitet, und bald im Tenor, bald im Baß, jetzt im Sopran, jetzt im Alt durchgeführt zu werden. Meistens begnügen sie sich nicht einmal mit einem Thema, sondern behandeln deren mehrere zugleich: wir hören etwa wie das erste einfach abgesungen wird, wie hierauf das zweite einfach als Begleitung eintritt, wie jenes erst dann wieder anfängt, wenn dieses schon halb vorüber ist, wie beide bald sich fliehen oder begegnen, bald sich gegenseitig aufnehmen oder verschränken. Und häufig wird Reichthum und Verwicklung der Tonreihen sogar noch größer: hier ein in sich vollständig gegliederter Chor; ihm gegenüber ein zweiter, welcher dem ersten in eigenen, unabhängig durchgearbeiteten Weisen antwortet; endlich treffen beide Chöre zusammen, und vier verschiedene Sätze wogen, stets wieder ihre Stellung ändernd, durcheinander.

Da die niederländischen Meister ihren Ruhm keineswegs in die Melodien an sich, sondern in die Behandlung derselben setzten, so legten sie gewöhnlich ihren Werken altkirchliche oder bekannte weltliche Singweisen zu Grunde, denen nur hie und da und nöthigenfalls selbsterfundene angeschlossen wurden. Mit den abzusingenden Worten nahmen sie es hiebei nichts weniger als genau, sondern dehnten und wiederholten sie, wenn ein kurzer Kirchentext vorlag, oder brachen sie willkürlich ab, wenn der Text eine unbequeme Länge hatte. Daher bittere Vorwürfe von Seite der Geistlichkeit: der Gesang werde unverständlich, verdecke den Sinn des Gottesdienstes, wandle was erbaulich sein solle in betäubenden Lärm und Ohrenkitzel um. Auch von Seite der Musik betrachtet, hatte die Kunst der Niederländer ihr Mißliches. So verschlungene Tonstücke war das bloße Ohr häufig unvermögend zu beherrschen; das Auge mußte nachhelfen; mit andern Worten, man sah sich genöthigt, die einzelnen Stimmen zu durchlesen, damit man eine Vorstellung von ihrem Ineinandergreifen bekam. Und selbst dann klang nicht selten aus den Tonbindungen etwas unerquicklich Herbes, aus dem Fortrücken derselben eine gezwungene Steifigkeit hervor. Nichtsdestoweniger bleibt den Niederländern das Verdienst in großartigem Sinn für's Beste der Musik gewirkt zu haben. Gewaltsam gestaut und zu einer unnatürlichen Höhe angeschwellt mußte der Strom

werden, wenn er sein engbegrenztes Bett erweitern sollte. Denn so herrlich auch das ist, was die Musik des Mittelalters für den Gottesdienst jener Zeit insbesondere und für den Ausdruck christlicher Frömmigkeit überhaupt geleistet hat, so wird es doch Niemand einfallen zu behaupten, daß hiemit ihre Aufgabe erschöpft gewesen sei.

Eine weitere und neue Aufgabe aber wurde nur dann lösbar, wenn die Kunst aus dem scharf abgesteckten Bereich der fünf Kirchentonarten sich herausrang. Unter diesen Tonarten finden wir nur für die jonische in unserm C-Dur eine wirklich entsprechende; die dorische schwankt zwischen den Beziehungen von D-Moll und D-Dur; die phrygische hat einiges Wesentliche von E-Moll, entbehrt aber der Fähigkeit ins H auszuweichen; die mirolydische zeigt bei aller Verwandtschaft mit unserer G-Tonart, wie die phrygische, eine gewisse Hinneigung zur jonischen; die äolische endlich greift innerhalb des Umfangs von A-Moll in unser F-Dur hinüber. Kurz, man ging bei allen fünf Tonarten eigentlich nie über die Leiter von unserm C-Dur hinaus, sondern fing bloß diese selbe Leiter bei verschiedenen Stellen an zu spielen, das einemal mit C, das anderemal mit D, hierauf mit E, mit G, mit A, und hiebei wurde von denjenigen Halbtönen, die man auf dem Klavier mittelst der höher liegenden Tasten hervorbringt, ursprünglich keiner angewendet als das B. Wie nun aber die niederländischen Meister es wagten drei, vier und mehrere verschiedenartige Tonfolgen auf einmal und gekreuzt durchzuführen, da konnte es nicht fehlen: Bedingungen und Fügungen, welche man bisher gemieden oder geradezu verboten hatte, drängten jetzt sich unausweichlich auf; ein Halbton nach dem andern mußte beigezogen werden; selbst unheimlichen Mißklängen lernte man mit der Zeit zu Leibe gehen, und durfte es um so herzhafter, da ein Geflecht von Stimmen die ohnehin nur flüchtige Störung überwob. In einzelnen Klängen und Wendungen entdecken wir daher fast bei jedem Tonstück niederländischer Meister irgend eine Neuerung; das Ganze hingegen, nämlich die Weisen an sich, sowie Anfang und Schluß und alle entscheidenden Schritte der Ausführung bewegen sich unzweifelhaft innerhalb des Kreises der alten Tonarten, und zwar dergestalt, daß die auf diesen Tonarten beruhende Musik durch die Niederländer nicht nur festgehalten, sondern sogar auf den Gipfel gebracht worden ist. Vergeblich eiferten Leute, denen wegen des Bestandes ihrer mühsam aufgezimmerten Lehrsätze bang wurde, wider den einreißenden verkehrten Geschmack; die meisten und einflußreichsten Köpfe fühlten sich von diesem Geschmack angezogen: Fürsten und Große beriefen Niederländer in ihre Dienste, und Niederländer waren es, die zumal in Italien die Lehrer des aufwachsenden Geschlechts wurden. So hat Claudius Goudimel als Vorstand einer römischen Musikschule den Palestrina herangebildet, welchen das ruhmredige Italien nicht müde wird, den Fürsten der Musik zu nennen, während ein besonnenes Lob sich darauf beschränkt, daß er mit Anmuth und Geschmeidigkeit den Grundsätzen der Niederländer nachgedichtet habe. Den nächsten Wiederhall, wie billig, fanden letztere in Deutschland. Das Band zwischen dem deutschen Volke und dem aus ihm hervorgegangenen edlen Stamm der Fläminger, dieser Abkömmlinge des Frankenkerns, hatte sich damals noch nicht gelöst; vielmehr wurde im sechzehnten Jahrhundert die Heimat jener Tonkünstler

als burgundischer Kreis dem Reich inniger verknüpft. Männer wie Godenbach, Senffel, Isaak, Stiefel, Jakob Händl genannt Gallus, und Andere eiferten dem erhabenen Vorbilde nach; Kaiser, weltliche und geistliche Fürsten setzten Fläminger an die Spitze ihrer Anstalten für Musik, und noch spät, als in Folge langwieriger verheerender Kriegsläufe die niederländische Kunst von ihrer Höhe gewichen war, pflegte man gleichwohl von dorther Meister und Singknaben zu bescheiden. Und als wäre es an dieser einfachen Verbindung nicht genug, so sehen wir niederländische Musik zugleich auf dem weiten Umweg über Venedig nach Deutschland einwandern; denn dort blühte eine von Adrian Willaert gegründete Schule auf. Es standen aber mit dem venedischen Freistaat die wichtigen Reichsstädte Augsburg und Nürnberg im genauesten Verband; in Venedig lernten unsere reichen jungen Kaufleute Handelskenntniß und feine Sitten; in Venedig hatten die Deutschen seit 1506 ein eigenes prachtvolles Kaufhaus und gewissermaßen das Bürgerrecht. Innig befreundet wurde daher Venedigs ausgezeichnetster Tonkünstler Johannes Gabrieli mit dem Haus der Fugger, die von den Geldmännern unserer Zeit so vortheilhaft abstechen. Wir können aber auch diesem Johannes Gabrieli seinen Freund Hans Leo Haßler aus Nürnberg und seinen Schüler Heinrich Schütz aus Köstritz im Voigtlande als dichtende und ausübende Künstler getrost an die Seite stellen. Allein noch besonders hat zu Gunsten der niederländischen Musik auf denjenigen Theil unsers Vaterlandes, wo die Kirchenumgestaltung durchdrang, Luthers Wort und Beispiel eingewirkt. Nicht nur begeistert für Musik, sondern selbst Erfinder mancher Eingweisen voll feuriger Andacht, bekannte er frei, daß Gott auch durch die Tonkunst das Evangelium predige, wie an Josquin zu sehen sei, bei welchem der Gesang „fein, fröhlich, willig, mild und lieblich herausfließe und gehe, nicht gezwungen und genöthigt und schnurgleich gebunden an die Regeln". War es auch so weit gekommen, daß er mit dem Papst brach und den ersten Stein zu einer neuen Kirche legte, so wollte er doch auf die vielen Mittel der Erbauung, welche die alte Kirche in ihrer Musik besaß, nimmermehr verzichten. Und dieß stimmte folgerichtig mit allem seinem Beginnen. Eine Gemeinde der Heiligen schwebte ihm vor nach dem Muster der apostolischen Zeit durch weise Kirchenzucht geläutert, und als väterliches Haupt jedes einzelnen Vereins ein würdiger Priester, der durch die Seelsorge im lebendigsten Verkehr mit den Seinen stünde. Einen solchen Verkehr hatte nun ursprünglich auch die Musik begründet: derjenige, welcher im Namen Aller sprach, trug gewisse feierliche Worte halb singend vor, und antwortend fiel die ganze Gemeinde ein. War später an die Stelle der Gemeinde ein Chor getreten, so sollte jetzt, bei der Wiederkehr des Urzustandes, auch die Theilnahme sämmtlicher Gemeindeglieder am heiligen Gesange verstärkt und erweitert werden. Dieß geschah durch Hebung des Chorals, und dieselben Lutheraner, welche dem Unfug in Wirthshäusern und bei Tänzen, der Sittenlosigkeit in Badestuben und an öffentlichen Badeplätzen mit eisernem Ernst steuerten, verbannten nun zugleich eine Menge schlüpfriger und üppiger Lieder aus dem Mund des Volkes, indem sie ihre schönen kirchlich klingenden Weisen auf Gedichte frommen Inhalts übertrugen. Hiedurch wurde ein wahrer Strom köstlicher Melodien der neuen Kirche zugeleitet.

Denken wir uns alles das vereinigt, was still und bescheiden hier die Meistersänger, dort die Spielleute, was laut vor der entzückten Welt die niederländischen Künstler und ihre deutschen Nacheiferer, was endlich als Gesetzgeber einer jungen Zeit die Kirchenverbesserer wirkten, so werden wir keinen Augenblick zweifeln, daß Deutschland damals einer großen Entwicklung auf dem Gebiet der Musik entgegen getrieben worden sei. Dennoch ist der Umschwung von Italien ausgegangen. In Italien ist, kurz nachdem sich die zu Trient versammelten Väter entschieden wider unkirchliche Neuerungen in der Musik ausgesprochen hatten, eine noch neuere Musik als die niederländische je gewesen war, zum erstenmal wieder seit den Zeiten des alten Griechenlands und Roms eine weltliche Musik entstanden. Dieß rührt daher, daß in nächster Nähe vom katholischen Kirchenhaupt tausend schwärmerische Bewunderer der alten Schriftsteller lebten, die keinen sehnlicheren Wunsch kannten, als den, die Vergnügungen und Künste der heidnischen Welt verjüngt ins Leben zurückzuführen. Vor allem wollten sie das alte Bühnenwesen, Trauerspiele und Lustspiele, Chöre mit Koryphäen, singenden oder gesangähnlichen Vortrag, Begleitung von Instrumenten, alles wie es die gepriesenen Athenener einst gehabt hätten. In geselliger Unterhaltung und in Schriften hingen sie der Frage nach: was für eine Musik hiezu erforderlich sei? Während des Handelns, meinten sie, dürfe sich der Spieler nur um ein Weniges vom Redeton entfernen; aber auch beim Chorgesang müsse jedes Wort richtig betont nnd deutlich vorgetragen werden; denn das Wort sei die Hauptsache, und die Musik nur dazu bestimmt, daß sie die durch's Wort angedeutete Seelenstimmung hervorbringen helfe. Nach langen Wehen kam die ersehnte Geburt zu Tage; es befand sich aber, daß es nicht die attische Bühnenmuse sei, sondern etwas noch nie Dagewesenes, nämlich die Oper nebst Recitativ und passender Instrumentalbegleitung.

Der Ursprung des Singspiels fällt in die Zeit um 1600, und als Schöpfer desselben sind Peri, Cavaliere, Caccini und hauptsächlich Monteverde zu betrachten. Hiermit hatte die Musik ihre Stellung ganz und gar gewechselt. Die Kirche hatte ihr als einer Dienerin geboten: du sollst keine anderen Gefühle wecken, als die bußfertiger Zerknirschung und demüthig dankender Erlösungsfreudigkeit; daher blieben viele Tonmittel vom Gebrauch ausgeschlossen und wurde, um nur ein Beispiel zu geben, selbst das, was wir den wesentlichen Septimenaccord nennen, weil es weichlich klinge, höchstens mit Vorsicht und verdeckt angewendet. Wie aber jetzt, wenn es der Plan des Dichters, also die Aufgabe des Tonsetzers gebieterisch verlangte bald eine weichlich schmachtende Empfindung, bald die Leidenschaft der Liebe, der Rachsucht im Hörer anzuregen? Offenbar griff nun der Musiker begierig nach jedem Klang und Mißklang, welcher die gewünschte Wirkung auf das Ohr zu thun versprach. Und man brauchte nicht weit zu suchen: die Niederländer, obwohl im Bereich der Kirche festgehalten, hatten nichtsdestoweniger tüchtig vorgearbeitet. Jetzt also wurde die Schranke vollends überwunden: man trat wissentlich heraus aus dem Kreise der fünf Kirchentonarten; unsere neue Leiter, zerfallend in zwölf harte und zwölf weiche Tonarten, die je unter sich eine gleiche Gliederung haben, ward Sprosse um Sprosse aufgebaut, und der trieb-

kräftige Neubruchboden des Singspiels von den Italienern so ungestüm ausgebeutet, daß bereits um 1700 allerlei Unkraut und Schmarotzergewächse darauf zu wuchern anfingen. Wie man endlich inne hielt, sich umwandte und nach der alten heiligen Musik zurückschaute: da lag sie weit dahinten, mit dämmernden Umrissen, zauberhaft und unnahbar wie ein verlornes Paradies. Man mußte scheiden: der Menschengeist konnte nicht umhin die eingeschlagene Bahn weiter zu verfolgen; ihr Ziel aber sollte diese Bahn nicht in Italien finden, sondern in unserm Vaterlande.

Warum denn aber hatten die Deutschen nicht gleich jener italienischen Erfindung sich bemächtigt und den Erfindern alsbald den Vorrang abgewonnen? Wir könnten sagen: die weltliche Kunst erheischte eine Feinheit der Gesittung, welche ihnen damals mangelte; zudem mußte sowohl ihre Vorbildung als der alle Kräfte in Anspruch nehmende Glaubenskampf sie nach der entgegengesetzten Seite hinziehen. Allein standen sie, was Freude am Klassischen und Kenntniß desselben anbelangt, nicht in jener Zeit so ziemlich auf gleicher Stufe mit den Italienern? Wurde die Oper nicht an verschiedenen Höfen Deutschlands mit lautem Beifall begrüßt? Sah man nicht Erzherzoge und Kaiserinnen die Begleitung neuer Singspiele auf dem Flügel ausführen, und die Rollen solcher Stücke mit hochgestellten Männern und Frauen besetzt? Machten nicht unsere reiselustigen Musiker mit Italiens Kunstmitteln ohne Aufschub sich bekannt? Gingen sie nicht ebenso eifrig als geschickt auf die neue Tonlehre ein? Und als nun die Deutschen endlich doch in's Vordertreffen der Kunst einrückten, waren sie da um so viel feiner gesittet als zuvor? Auch auf diese Frage also wie auf so manche andere müssen wir hauptsächlich mit dem dreißigjährigen Krieg (1619—48) antworten: durch ihn ist unser Volk auch in seiner musikalischen Entwicklung um ein Jahrhundert zurückgeworfen worden. Das aber, was zum Unheil für den Staat auf diesen Krieg gefolgt ist, die maßlose Willkürmacht der Landesherren, kam der Musik zu Statten. Ein Wetteifer befiel große und kleine Fürsten, nichts unversucht zu lassen, was an Ludwigs XIV. Hof geschah; alle daher, mochte es ihr Land erschwingen können oder nicht, bestellten in hastigem Wettstreit Sänger und Virtuosen, richteten Bühnen, Orchester und Kapellen ein. Der Wiener und Münchener Hof, an welch' letzterem schon der Niederländer Orlandus Lassus die Tonkunst heimisch gemacht hatte, waren vorangeeilt, und Kaiser Leopold, dem sonst nicht eben viel gerathen wollte, glänzte selbst als Meister auf der Flöte. Es währte kurze Zeit, so buhlten einfache Edelleute mit Fürsten um den Preis. In Böhmen stellten sie keinen Diener an, der nicht irgend ein Instrument verstanden oder gelernt hätte; solche Dienerschaften führten, so oft ein Fremder kam, herrliche Concerte auf; war aber das Concert zu Ende, so stand der Sohn des Kohlenbrenners vom Riesengebirg oder Böhmerwalde demüthig aufwartend hinter dem Stuhl des reisenden Italieners, der sich Essen und Trinken schmecken ließ, seinen Beutel spickte und dafür den Herrn Baron als einen zweiten Mäcenas in München und Wien herausstreichen mußte. Wer als Bergknappe Musik gelernt hatte, wer in rauher Gegend nichts verdienen konnte, oder an bloßer Handarbeit keine Freude fand, suchte irgendwo als Musiker an einen bessern Tisch zu kommen, und später war er

vielleicht so glücklich als überall beklatschter Tausendkünstler wohlgemuth durch die Welt zu fahren.

Durch des großen Friedrichs Vater wurde sofort das Werben und Soldatenschulen aufgebracht; da konnte man kaum mehr durch eine deutsche Stadt reisen, ohne daß man in der Kaserne den Stock des Zuchtmeisters rasseln und im Schloß dazu hätte musiciren hören. Zu gleicher Zeit vertrieb anderswo, in abgelegener Thalschlucht ein Abt seinen Mönchen die Langeweile dadurch, daß er sie zum Singen und Spielen anhielt, oder stand ein Dutzend Bauernjungen an der Orgel um den Schulmeister her versammelt, der eine treffliche Passionsmusika mit ihnen einübte; denn beim nächsten Fest sollten Instrument' und Stimmen „eine solche Resonanz von sich geben, daß Alles in der Kirchen knittere". Mit andern Worten: was längst im Innern des deutschen Volks gearbeitet hatte, damit sind um den Anfang des letzten Viertels vom siebzehnten Jahrhundert Geschmack und Verhältnisse der Zeit in einen allseitigen Bund getreten, und hieraus wird es begreiflich, warum gerade von 1690 an in ununterbrochen rascher Reihenfolge diejenigen Männer geboren wurden, welche seit 1730 die eigentlich sogenannte deutsche Musik geschaffen und unserem Volk den Ruhm erworben haben, eine gleich hohe Stellung im Gebiet der Töne einzunehmen, wie die Italiener in der Malerei, und in den bildenden Künsten Griechenland.

Unterscheiden wir zwischen der älteren noch vorherrschend ernsten und strengen, und zwischen der späteren eigentlich weltlichen Musik, und theilen jede wiederum in ein doppeltes Gebiet, in Gesang- und Instrumentalmusik ein. Noch um 1700 glaubte man den vollendeten Gesang nur in italienischen Kehlen heimisch, während die gründliche Gewandtheit der Deutschen in mustergiltigem Spiel auf Instrumenten jeder Art bereits allgemein anerkannt und gepriesen wurde. Ich stelle daher die für letztern Zweck gesetzten Tonstücke voran, und bitte den Leser, was ihm von älteren Musikalien für Orgel, Klavier, Geige oder Flöte, von Concerten für ein Instrument oder für mehrere einander begleitende irgend vorgekommen ist, sich selbst zu vergegenwärtigen; denn ich muß mich begnügen, statt Aller Einen hervorzuheben, und die Zeichnung einer ganzen Gattung zu entwerfen, indem ich von Sebastian Bach's (geb. zu Eisenach 1685, gest. 1750) Klaviersonaten mit Geigenbegleitung spreche. Da und dort, in Sätzen von langsamer Bewegung, gibt er einem durchaus gemüthlichen Grundgedanken Raum: uns ist dann, als sähen wir die gefurchte Stirne eines zwischen Trümmern der Vergangenheit weilenden Greises sich umwölken. Aber auch da bleibt er jeden Augenblick der Empfindung Meister, indem er sie gemessenen Schrittes in festem Satz verfolgt, so lange, bis das Thema, alle anklingenden Verhältnisse berührend, einen vollen Kreis durchlaufen hat, und nun ohne weitere Vorbereitung, kernhaft und überraschend der Schluß eintritt. Nach ihrer ganzen Fülle und Tiefe jedoch offenbart sich die Kunst des Sebastian erst in den bewegteren Stücken, zumal wenn er eine gedankenvolle Sonate durch ein würdiges Finale krönen will.

Auf einen zahlreicheren und gemischteren Hörerkreis übrigens hat von jeher die strenge heilige Gesangmusik eingewirkt, auf welche wir jetzt übergehen. Sie entsprach einem weithin fühlbar gewordenen Bedürfniß, füllte eine große

Lücke im menschlichen Herzen aus. Denn die Musik der alten Kirche fuhr seit einiger Zeit unaufhaltsam fort sich zu verweltlichen; die Anhänger der jungen Kirche aber, obgleich doppelt stark an die Tonkunst gewiesen, als den einzigen Ersatz für alle die abgeschafften Gebräuche, konnten doch viele Musikformen, denen abweichende Lehrsätze zu Grunde lagen, für ihre Erbauung nicht benützen. Man kam daher darauf, Einzelnes auszuscheiden, was über dem Bereich des Streites stehend, ohne Unterschied Jeden ergreifen muß, der ein offenes Gemüth hat für die Eindrücke christlicher Frömmigkeit. So entstanden z. B. Bach's herrliche Bearbeitungen von Stellen des neuen Testaments, so die vielen an die Sequenz erinnernden Cantaten, zumal über Jesu Leidensgeschichte, unter welchen das bekannte Werk („der Tod Jesu") von Graun (geb. zu Wahrenbrück in Sachsen 1701, gest. 1759) leicht des ersten Preises würdig sein möchte, so die vornehmlich durch Meister der neuen Kirche ausgebildete Gattung der eigentlichen Oratorien, welche irgend eine heil. Geschichte in der Weise des Heldengesangs vor uns entfalten. Daß Händel (geb. zu Halle 1684, gest. 1759) in den Chören seine größte Stärke, daß er hierin geradezu keinen andern Nebenbuhler hat, als sich selbst, wird bei der Uebereinstimmung deutscher und ausländischer Beurtheiler Niemand mehr bezweifeln, so wie die seinen Oratorien eingestreuten vielen Arien zu den seelenvollsten gehören. In ihm lebte ein gesunder stahlkräftiger Geist, ein das gewohnte Maaß kühn überragende riesige Natur, die zur Bewunderung und Staunen hinreißt. Merkwürdig! Um dieselbe Zeit, als in Paris eine Wissenschaft des Unglaubens ausgeheckt wurde, hat Händel dies- und jenseits der Nordsee in Tönen den Beweis geführt, daß der Geist des Christenthums mächtig genug sei, um selbst Zweifler und Ueberkluge bis ins Innerste zu erschüttern.

Und ist es nicht die gleiche ungeschminkte, aus dem Herzen kommende, nur bei dem Einen männlicher, bei dem Andern kindlicher sich aussprechende edle Frömmigkeit, wodurch der Messias des lutherischen Händel und die Schöpfung des katholischen Haydn uns entzücken?

Von der weltlichen Gesangmusik sodann heben wir bloß die Oper hervor, diese reichste Fundgrube ein- und mehrstimmiger Sätze, welche in die Gesellschaft übergehen, diesen bedeutendsten Abschnitt der neueren Musik, dessen Geschichte man nicht gründlich schreiben könnte, ohne die des Ganzen mit einzuflechten. Seit 1700 hatte sie, wie ich schon früher bemerkt habe, in Italien an Würde und Reinheit eingebüßt: die Sänger verschnörkelten jede Stelle in der sie glänzen wollten, und die Tondichter verfielen ins Tändelnde. Dieß ist bei letzteren auch in der Folgezeit der Fall gewesen. Den einzigen Sacchini, und zwar vorzüglich seinen Oedipus, nehme ich aus; Sarti aber läßt uns entschieden leer und kalt; Paesiello, trotz seiner schönen Müllerin, langweilt durch ewige Wiederholungen und gewisse nichtssagende Stellen, die er keineswegs sparsam anbringt; Cimarosa, in seiner geheimen Ehe, bezaubert durch das süße Flüstern und Geplauder der beiden Liebenden, wobei ihm ein selbsterfahrenes Schicksal vorschwebt, leidet aber anderwärts häufig Mangel an einem kräftigeren Schwunge; selbst bei Salieri, der doch deutschen Geist eingesogen hatte, vermissen wir nicht selten Festigkeit der Haltung und Tiefe des Hintergrundes; und erklären wir die Vestalin von Spontini und mehrere

Opern Cherubini's unbedingt für Meisterwerke, so bleibt zu bedenken, daß diese beiden Männer, sofern sie Musiker waren, aufgehört hatten Italiener zu sein. Durch Deutsche ist dem Singspiel seine naturgemäße Stellung auf dem Gebiete der Kunst angewiesen worden; wir können genau sagen, wann dieß geschehen ist: im Jahre 1774, als Christoph Gluck (geb. 1714 zu Weidemang in der Oberpfalz, gest. zu Wien 1787) zu Paris mit seiner aulischen Iphigenie über Piccini und die italienische Oper den Sieg davon getragen hat. Von Gluck stammt die Charakter-Oper, und diese eben ist die eigenthümiich deutsche. Das Singspiel hat mit andern Bühnenstücken die Aufgabe gemein, Handlungen als etwas in der Gegenwart Geschehenes darzustellen. Nun ist aber die Musik an sich zur unmittelbaren Veranschaulichung dieses Geschehens nicht geeignet; sie schlägt also den Ausweg ein, solche Empfindungen und Gemüthszustände in uns hervorzurufen, von welchen bestimmte Willensthätigkeiten gewöhnlich begleitet sind, und hiedurch erzeugt sie im Zuhörer selbst die Stimmung, worin er eine That der Freundschaft, der Liebe oder Rachsucht am leichtesten begreift. Das so eben bezeichnete Verfahren liegt in der Natur der Sache, ist daher auch von den Italienern schon beobachtet worden.

Die deutschen Meister haben seit Gluck einen zweiten Schritt gewagt, durch welchen das Singspiel erst in ein wahres Bühnenstück verwandelt wurde. Sie zogen nämlich um jede einzelne handelnde Person einen bestimmten Kreis von Gefühlen her, so daß wir bei wiederholtem Auftreten, auch wenn wir die Person nicht ansehen, noch an der Stimme kennen würden, doch schon aus der Singweise und den Tonverhältnissen nothwendig schließen müßten, daß es diese und keine andere sei.

Die deutsche Tonkunst (sagte Gaßner vor 25 Jahren) hat seit 1780 etwa ihre höchste Blüthe erreicht. Etwas früher als die deutsche Dichtkunst ihren höchsten Flor offenbarte, zeigte sich die Musik in ihrer ganzen Herrlichkeit und scheint seitdem mit ihr Hand in Hand zu gehen. Jos. Haydn (geb. 1732 zu Rohrau in Niederösterreich, gest. 1809 in Wien) trat auf, mit ihm das recht und schön gearbeitete Quartett und die große Symphonie. Sein gemüthlicher, freundlich-humoristischer Geist schuf in seiner Weise so Großes, Sinniges und fein Heiteres, daß ihm hierin kaum irgend ein Anderer gleich kommen mag. Mit der angenehmsten Unterhaltung ist zugleich tiefer Gehalt verbunden. Wer seinen Weg zu gehen versuchte, lernte wohl, hatte er Anlage, die Menge leicht zu unterhalten, aber das Tiefe und Innere ging ihm ab, z. B. Pleyel.

Mozart (geb. zu Salzburg 1756, gest. 1791 in Wien) trat auf in Quartetten und großen Symphonien und betrat den Pfad des menschlich Erhabenen, kunstreich Geistvollen, so daß in seiner Weise Niemand ihm gleichkommt, so Viele ihm auch nachstrebten. Mozart hat seinen Pfad für sich selbst hierin so vollendet, daß auf diesem Pfade kaum für einen Anderen noch etwas Anderes, als eine allgemeine Kunstbildung, nur kein eigenthümlich neu Geschaffenes zu erlangen sein dürfte. Allein weil in ihm überall das erhabene Menschliche vorleuchtet, so laufen neben dem seinigen noch mancherlei Wege, von welchen aus Mozart als vorzüg-

liches Musterbild gesehen werden kann, so daß er für Jeden, der lernen will, das zugänglichste Vorbild bleiben wird.

Nach ihm glänzte Beethoven (geb. 1770 zu Bonn, gest. 1827 in Wien), von Beiden gebildet, Beide verstoßend und im Fluge seiner Kraft eine ganz andere Bahn verfolgend. Auch er zeigte seine Gewalt in Quartetten und Symphonien, allein von Bergen zu Bergen schreitend. Diese drei Heroen der Tonkunst, denen keine andere Nation einen gleichen an die Seite zu setzen hat, trieben unsere Orchestermusik auf eine solche Höhe, daß sie kaum höher hinaufzuschwingen ist, wenn der Vortheil nicht vom Nachtheil verschlungen werden soll. Alle Drei fanden aber auch die Leistungen unserer deutschen Orchester in vielen vortrefflichen Kapellen bereits so ausgebildet, daß ihre bedeutenden Forderungen nicht unbefriedigt blieben. Unsere Instrumentalisten waren auch in Wahrheit nicht auf einmal auf die Höhe hinaufgeschraubt worden, im Gegentheil waren ihnen von Bach's Zeiten an, nicht blos von Joh. Seb., sondern auch von Phil. Emanuel, bedeutende Erhebungen vorgehalten worden. Die Symphonien in ihrer ganzen Herrlichkeit sind unser, sind deutsch; ja es scheint, als ob diese Drei, von denen Jeder einen besonderen, völlig ausgefüllten Cirkel innerer Eigenthümlichkeit für sich beschreibt, diese Sphäre so abgeschlossen hätten, daß jeder neue Versuch in einen dieser 3 Ringe unserer Tongewaltigen fallen müßte. Daß es aber dennoch nicht unmöglich ist, auch nach ihnen im Fache der Symphonie noch Großes zu leisten, beweisen Kalliwoda mit seiner ersten und dritten Symphonie, und L. Spohr mit seiner „Weihe der Töne". Im Beethoven Aehnlichen hat sich vorzüglich in 3 Ouverturen Felix Mendelssohn-Bartholdy geistvoll gezeigt; es sind dies bekanntlich: der Sommernachtstraum, Meeresstille und glückliche Fahrt, und die Hebriden oder richtiger die Fingalshöhle.

Wunderbar ist es, daß diese drei kurz auf einander folgenden Heroen deutscher Tonkunst sich nicht allein in allen Arten hochgehobener Instrumentalmusik mächtig eingreifend bewährten, sondern auch in Vocaldichtungen. Auch hierin sind sie für sich selbst stehend in abgeschlossener Eigenthümlichkeit. Betrachten wir sie zuvörderst im Allgemeinen in ihren heiligen oder kirchlichen Werken, worin sie sich gleichfalls eine neue Bahn, von der alten völlig verschieden, brachen.

Jos. Haydn ist in seinen Messen so heiter, so freundlich kindlich, zuweilen, bei aller Schönheit der Musik an sich, so spielend, daß wir seinen Bruder Michael in diesem Punkte vorziehen. Dagegen ist sein Oratorium „die Schöpfung" von einer solchen Kraft und Herrlichkeit, daß wir es unvergänglich nennen müssen; den Chor „die Himmel erzählen die Ehre Gottes" übertrifft an Macht und Freude des lobsingenden Geistes nichts in der Welt.

Mozart schuf prachtvolle Hymnen zum Preise der Gottheit und sein Requiem hat Erhabenheiten, die unvergänglich sind.

Beethoven zeigt sich auch hierin romantisch, seltsam groß, anstaunenswerth, aber kaum so fromm, als es das christliche Gemüth wünschen muß, so hoch auch übrigens seine Messe stehen mag. Ist übrigens durch einige der geistlichen Werke dieser drei Tonhelden, namentlich durch die heitersten, fast etwas tändelnden Sätze mehrerer Messen von Jos. Haydn, durch einiges Instrumentale selbst im Mozartschen Requiem und durch Beethoven's zu weltliches Oratorium „Christus am

Oelberge" eine nicht geringe Vermischung der Style in neuerer Zeit immer mehr Sitte geworden, so daß die Grenzlinien, auch die ästhetisch nothwendigen, kaum mehr beachtet werden, so ist das nicht die Schuld dieser großen Beförderer hoher Kunst, sondern unbedingt zufahrender Nachahmer, die im Jugendtraume das Revolutionäre ohne Ueberlegung sogleich für das Kräftige und zum Bessern führende halten, worin sie sich selbst täuschen, ob ihnen auch die größtentheils gleichgestimmte Menge in der Gegenwart auf kurze Zeit noch so sehr beistimmen mag. Trotz diesen zufälligen, wir möchten lieber sagen in geringeren Seelen nothwendigen Nachtheilen, die von der einen Seite durch die überschwängliche Gewalt dieser drei Männer über ihre Jünger kamen, ist dennoch der Gewinn für die Kunst im Ganzen um so viel größer, daß wir ihn vor der Hand noch übersehbar finden. Was sollen wir noch sagen, wenn wir sie noch als Operncomponisten betrachten? Zeichnete sich auch Haydn in dieser Musikgattung nicht aus, so thaten es die beiden Anderen um so höher, so unvergleichlich, daß abermals kein Volk der Erde einen Don Juan und einen Fidelio ꝛc. aufzuweisen hat. Carl Maria v. Weber's Freischütz darf hier wenigstens dem Namen nach nicht übergangen werden, wenn gleich die Darstellung des deutschen Opernwesens für eine andere Seite vorbehalten bleiben muß. Nur erwähnen müssen wir in einer allgemeinen Uebersicht des Zustandes der gesammten Tonkunst unseres Vaterlandes, daß namentlich seit Beethoven's genialer Wirksamkeit die Orchesterpartie auch in den Opern unserer jetzigen Componisten zu geräuschvoll geworden ist, den Gesang zu sehr unterdrückend. Ist das auch in Deutschland, wo die Instrumentalmusik verhältnißmäßig immer am meisten ausgebildet wurde und ein gewisses Uebergewicht behauptete, weit natürlicher, als hauptsächlich in Italien, wo jetzt der Lärm noch weit ungeheurer und fast gänzlich nichtssagend ist, so müssen wir doch wünschen, daß man sich hierin mäßigen und einem reineren Geschmacke Raum lassen möchte.

An diesem Uebel sind, außer mißverstandener Nachahmung, am meisten die vielen Virtuositäten der Instrumentalisten Schuld, die gern ihrer Art gemäß beschäftigt sein wollen. Es ist ein Hauptübel unserer Zeit, daß Niemand mehr dienen und gehorchen, sondern immer herrschen will, ohne zu bedenken, daß ein rechtes Herrschen das Dienen und Sichunterordnen an guter Stelle bedingt. Nirgends sind wohl der Virtuosen so viele als in Deutschland. Es gibt nur sehr wenige Instrumente, die jetzt nicht zu concertirenden Sätzen oder auch zu eigentlichen Concerten benutzt würden. Selbst der Contrabaß ist nicht davon ausgenommen. Die Fertigkeit hat sich seit etwa 30 Jahren außerordentlich vergrößert, so daß jetzt beinahe unglaubliche Schwierigkeiten überwunden werden und zwar nicht selten mit einer Sicherheit und Vollendung, daß man darüber staunen muß. Eine Menge Dilettanten leisten jetzt in dieser Hinsicht so Bedeutendes, daß ein Virtuos, der nicht die Bewunderung der Zuhörer zu erregen versteht, keiner guten Aufnahme sich erfreuen würde, wären auch Ton und Vortrag im Einfachen noch so schön. Das Glänzende und Prangende, ja mancherlei Seiltänzerkünste sind so nothwendig geworden, daß jeder Virtuos, der sich hervorthun will, dem Mechanischen der Kunst die größten Opfer bringen muß. Ist nun freilich auch der Unterricht in der letzten Zeit vielfach verbessert worden, so gehört doch immer anhal-

tender, angestrengter Fleiß dazu, sich bis zur Virtuosität auf irgend einem Instrumente empor zu arbeiten. Und dennoch haben wir sogar eine nicht geringe Anzahl Kindervirtuosen, die größtentheils von überspannten Aeltern und schmeichelsinnigen guten Freunden, auch wohl von bezahlten Nachrichtgebern bis in den Himmel erhoben, dadurch verdorben und zu leerköpfigen Virtuosen gemacht werden. Vortheil und Nachtheil gehen also auch hierin wie fast überall Hand in Hand. Von der einen Seite können wir jetzt allerdings unsern Orchestern Dinge zumuthen, die sonst für unmöglich gehalten worden wären. Wir sind so weit, daß sogar nicht selten in kleinen Städten vom Kantor, Stadtmusikus und den Dilettanten der Stadt und der Umgegend Beethoven's Symphonien und große Gesangwerke recht gut, zuweilen im Verhältniß außerordentlich aufgeführt werden. Haben wir also dem ausgebreiteten Virtuosenthume von der einen Seite die höchsten Genüsse der phantasiereichen deutschen Instrumentalmusik namentlich zu verdanken, so sind wir auch auf der andern nicht selten in den Nachtheil versetzt worden, eine Menge leeren Klingklang mit anhören zu müssen in Potpourris, Variationen u. dgl., die nur die Gewandtheit des Solospielers zu zeigen beabsichtigen, aber keine Musik. Das Uebel wird noch dadurch größer, weil jeder Virtuos, ja jeder fleißige Dilettant sich jetzt so viel Fertigkeit im Theoretischen erlangt hat, daß er sich selbst etwas zusammen zu componiren versteht, was er dann auch vorzugsweise öffentlich zu Gehör bringt, mag es auch mit dem innern Gehalt des Versuches noch so gering aussehen. Ferner muß es auch bei so hoch gesteigerten Anforderungen an mechanische Geschicklichkeit nicht Wenige geben, die im anhaltenden Ueben derselben das wahrhaft geistige der Tonkunst und die zur Kunst nothwendige anderweitige Bildung vernachlässigen. Es kann daher kaum fehlen, daß eine nicht kleine Zahl von Musikern nur zu Spielmaschinen werden. Das ist unvermeidlich. Dennoch hat sich die deutsche Tonkunst nicht nur außerordentlich verbreitet, sondern sie hat sich auch im Ganzen bedeutend gehoben und wird es noch mehr, da man immer allgemeiner das Nachtheilige begreift und fühlt, was durch ein zu häufiges Concertgeben über uns gekommen war.

Seit einiger Zeit wollen die leeren Klingklangssätzchen in Variationen nicht mehr ansprechen und die Concertirenden sind genöthigt, auf Gehaltvolleres zu denken. Die Instrumente haben aber um des Concertspiels willen allerlei sogenannte Verbesserungen sich gefallen lassen müssen, die zwar die Leichtigkeit des Spiels befördern, oder dem Instrumente einen größeren Tonumfang geben: sie haben aber dadurch größtentheils ihre eigenthümliche Klangfarbe verloren, welche man auch schon jetzt mit großem Fleiß wieder herzustellen beflissen ist, wovon sich viel erwarten läßt. Auch ist bei allem Streben der Zeit nach Auffallendem der Sinn für das Einfache in der Kunst unter uns durchaus nicht verloren gegangen. Das beweisen unsere deutschen Lieder. Kein Volk kann sich hierin mit dem deutschen messen, weder dem Reichthume noch der Mannigfaltigkeit und der Innigkeit nach. Am nächsten, wenigstens in einigen besonderen Arten, stehen uns die verwandten Engländer und Skandinavier, doch auch diese nur sonst und nicht in so verschiedenartiger Richtung. Tiefer Sinn, gemüthliche Heiterkeit, sanfte Wehmuth, sinnige Klage, drückender Schmerz, hehre Wahrheit, fester Glaube und treue Kraft

spricht sich in häuslichen, kirchlichen und Volksliedern würdig und ergreifend aus. Wir besitzen in diesem Fache so viele Dichter und Componisten, daß wir in einer allgemeinen Uebersicht unserer deutschen Tonkunst die Angabe der vorzüglichsten unter den Artikel Lied verweisen müssen. Es giebt nur selten eine Gegend, wo nicht auf jedem Dorfe gesungen wird.

In neuerer Zeit haben sich auch die Liedertafeln seit 1809 wieder geltend gemacht, denn wir haben schon frühere Einrichtungen der Art in Deutschland gefunden, nur daß sie seltener waren. Jetzt haben diese Männervereine so sehr um sich gegriffen, daß es keine einigermaßen angesehene Stadt, ja wenige kleinere Städte geben mag, wo nicht eine Liedertafel in's Leben getreten wäre. Man hat sogar angefangen, Provinzial-Liedertafeln jährlich einmal zu halten, während die städtischen jeden Monat gehalten werden. Große Singschulen, z. B. in Leipzig, Dresden u. s. w., Singakademien z. B. in Berlin, Frankfurt a. M. u. s. w., Singkränze und Singgesellschaften aller Art sind reichlich; selbst Schullehrervereine und Gesangverbindungen auf den Dörfern haben sich gebildet und sind im Zunehmen. Für Seminare zur Bildung der Schullehrer auf dem Lande ist sattsam gesorgt und Singunterricht ist zur Nothwendigkeit in den allermeisten Dorfschulen geworden; Conservatorien der Musik haben wir bis jetzt nur in Prag und Wien, deren Thätigkeit großen Fortgang hat. Wir haben Hoffnung, mehrere zu erhalten. Auch an förmlich angestellten Professoren der Musik an Universitäten besitzen wir bis jetzt keinen Ueberfluß, fühlen dagegen den Mangel so lebhaft, daß auch wohl dafür von unseren Regierungen gesorgt werden wird. Lehrer der Musik sind überall zahlreich, namentlich Privatlehrer, wenn auch nicht immer gute, weil Mancher diesen Weg nur um der Nahrung willen einschlägt. Dennoch hat sich sogar der künstliche oder Bravour-Gesang, wenn auch noch nicht so sehr als z. B. das Pianofortespiel, überaus verbreitet und gehoben. Seit der Dem. Häser bis zur Unger und Heinefetter haben viele unserer Theatersängerinnen sogar in Italien, das selbst in der Gesangskunst zu sinken scheint, des lebhaftesten Beifalls sich erfreut und viele werden noch heute daselbst in großen Ehren gehalten. Unsere großen deutschen Musikfeste traten durch den damaligen Kantor Bischoff in Frankenhausen schon 1804, also früher als die schweizerischen, die 1808 begannen, in Thätigkeit, wurden seit 1810 immer großartiger und verbreiteter, bestehen auch noch bis heute. In der Kunst des Orgelspiels übertrifft Deutschland noch immer alle anderen Länder und unsere Theoretiker stehen fortwährend in allen Ehren bis auf Gottfried Weber, Marx ꝛc. Für die Akustik hat Chladni, Professor Weber, Pellisow und Scheibler Ruhmwürdiges geleistet, und unsere Geschichtforscher der Tonkunst gehören zu den besten (Kiesewetter) und stehen, am bescheidensten gesprochen, denen anderer gebildeter Völker wenigstens in keinem Punkte nach. Die eigentliche Philosophie der Kunst (Aesthetik der Tonkunst) ward in neuester Zeit bearbeitet, und es hat dadurch auch hierin Deutschland den Vorrang vor allen anderen Ländern erworben. Instrumentenmacher aller Art, besonders Pianoforte-Fabriken und Orgelbauer nehmen immer zu; an neuen Erfindungen fehlt es nicht und von Verbesserungen bekannter Instrumente ist vielfach die Rede. Nur die Guitarre ist nicht mehr so gewöhnlich, wie vor einiger Zeit. Die

Harfe hat in Deutschland immer noch nicht so einheimisch werden wollen, als es zu wünschen wäre. An Zeitschriften für Musik haben wir mehr Ueberfluß als Mangel, was um so mehr als ein Zeugniß für allgemeine Liebe und Verbreitung der Tonkunst angesehen werden muß, weil fast alle Unterhaltungsblätter, ja sogar politische Zeitungen, Musikgegenstände nicht ausschließen; sie halten es für nöthig, selbst wenn sie nichts davon verstehen. Sind nun auch in unseren neuesten Zeiten von einigen großen Talenten die verschiedenen Arten der Tondichtungen in einander gemischt worden; hat sich auch die Liebe zum sogenannt Romantischen mehr in eine Sucht nach Stechendem, Einschneidendem und Sonderbarem verwandelt, was Betäubung und Verwirrung für Begeisterung zu nehmen beliebt, so ist dies doch mehr einer gewissen krampfhaft schreienden, unerfahrenen und anmaßenden Jugend beizumessen, als dem deutschen Volke, das sich lachend von dergleichen Ueberspannungen unterhalten läßt, in der Kunst selbst aber immer weiter aufwärts schreitet, gehoben von einer großen Anzahl tüchtig gebildeter Künstler und Kunstverständiger, so daß wir gewiß sind, es werde diese Krise sehr bald zum Gewinn des Ganzen vorübergegangen sein, denn die Allgemeinbildung steht unter uns zu hoch, als daß davon etwas zu befürchten wäre. Immerhin behauptet Deutschland in der Tonkunst unter allen Völkern seit lange den ersten Rang, der ihm auch von einsichtsvollen Ausländern selbst nicht mehr abgesprochen wird. Was zu bessern ist, und es ist zu bessern, das wird von Deutschland ausgehen. (Gaßner S. 824—6.)

III. Die Entwicklung der Musik bis zum 17. Jahrhunderte.

Da die Musik der böhmischen Länder auf jener der europäisch-abendländischen und speciell der deutschen beruht, und die wenigen Eigenthümlichkeiten und Besonderheiten der ersteren in älterer Zeit in den Abhandlungen zur Sprache kommen, welche in den Beilagen (S. 1—40) folgen, so ziehen wir es vor, statt kleine Bruchstücke und lose Notizen aus der in jener Zeit sehr dürftigen böhmisch-mährischen Musikgeschichte mitzutheilen, den Gang der Entwicklung der Musik zu schildern, wie sie für die künftigen Zeiten und für alle Nationen und Länder der abendländischen Welt maßgebend wurde, und dieser Darstellung das Wenige einzuflechten, was sich von unserem eigenen Schauplatze sagen läßt. Und dies um so mehr, als dasjenige, was früher hier in einer kurzen, übersichtlichen, zusammenhängenden Skizze der allgemeinen und der deutschen Musikgeschichte mitgetheilt worden, zur besseren Verständlichkeit und richtigeren Auffassung, auf Grundlage neuerer Forschungen und Darstellungen, besonders aus der älteren Zeit, weiterer Auseinandersetzungen und Richtigstellung bedarf, welche wir an der Hand des gelehrten, gründlichen und einsichtigen Ambros geben wollen.*)

*) Er geht mit den Musikgeschichten deutscher Verfasser stark zu Gericht, wenn er (II. B. S. 350) sagt: Es ist eine Freude, den Ernst, die Gründlichkeit, die gewissenhafte Forschung der französischen Gelehrten im Fache der Musikgeschichte zu sehen gegenüber dem gewissenlosen Treiben, der anmaßlichen Halbwisserei im „gründlichen" Deutschland, wo Musikgeschichte mit Hilfsmitteln geschrieben wird, die man für den Lesegroschen aus der Leihbibliothek haben kann, wo sie sogar

Die antike Musik hat, gleichsam sterbend, den Folgezeiten ein Vermächtniß hinterlassen, das Gegenstand der mühseligsten Arbeit und Forschung für das Mittelalter wurde, sie hat in den Büchern des — aus religiösem Hasse verbannten und endlich im J. 526 nach Christus enthaupteten — röm. Consuls Boethius de musica ein Gesammtbild ihres Wesens, ihrer Lehren und Eigenheiten der Nachwelt zum Andenken hinterlegen lassen, ehe sie im Zeitstrome für immer unterging. Sein tief gelehrtes, aber schwer verständliches Werk über Musik blieb für das Mittelalter eine Art Fundamentalcodex (Ambros Musikgesch. II. 36—43).

Wie einst das antike Theater in seiner Blüthenzeit eine Vereinigung aller Künste zu dem bedeutendsten Zwecke bewirkt hatte, so schloßen auch in der christlichen Kirche die Künste alle einen Bund und unter ihnen auch die Musik. Die Kirche bedurfte jetzt gebildeter Sänger, geregelter Unterricht und Uebung im Gesange wurden unentbehrlich. Schon zu Anfang des 4. Jahrhunderts errichtete Papst Sylvester zu Rom eine Singschule.

In diesen Singschulen stellten sich allem Anscheine nach jene Tonreihen fest, welche man mit dem Namen der authentischen d. i. echten, ursprünglich von der Kirche sanktionirten zu bezeichnen pflegt und welche nebst den etwa dreihundert Jahre später beigefügten Seitentönen oder plagalischen Tonarten das Fundament aller musikalischen Compositionen bis tief ins 17. Jahrhundert hinein bildeten. Zur Zeit der Entstehung der authentischen Tonarten waren die antiken Traditionen noch in frischem Andenken; sie waren aber für die Bedürfnisse der Kirche allzu verwickelt. Die Sänger waren mehr Diener der Kirche, denn eigentliche Musiker, wie der ganze Gesang mehr Gottesdienst als Musikproduktion; es mußte sich also die Lehre auf das beschränken, was auch mittleren Talenten leicht zugänglich, so wie die Uebung selbst auf das, was von gewöhnlichen Stimmen leicht auszuführen war. Man nahm also aus der Reihe der antiken Oktavengattungen die Skala d e f g a h c̄ d̄ als das Fundament alles Kirchengesanges herüber. Da indessen der Wunsch, bei gewissen Gelegenheiten oder einzelnen Texten durch höhere, heller klingende Intonationen eine charakteristische Wirkung hervorzubringen, fühlbar werden mochte, und auch noch die nächsthöheren drei Oktavreihen dem menschlichen Singorgan nichts Außergewöhnliches zumutheten, so wurden auch diese angenommen.

Bei Festsetzung der Vierzahl scheinen nur praktische Rücksichtnahmen im Spiele gewesen zu sein; ob nicht eine symbolische, jener Zeit bei ähnlichen Anlässen geläufige Beziehung, etwa auf die vier Evangelisten, mit gemeint war, mag unentschieden bleiben; eine ausdrückliche Andeutung darüber findet sich wenigstens nicht. Sonach basirte sich vom 4. Jahrhunderte an der Kirchengesang auf vier, den alten griechischen Oktavengattungen analoge Tonreihen:

---

anfängt Gegenstand seichten Feuilletongeschwätzes zu werden, das sich für geistreich hält, weil es frivol ist und in studentenhaftem Tone über die Größen aller Zeiten zu Gericht sitzt. Zum Glücke aber können wir den Franzosen auch Männer entgegenstellen, wie die beiden Bellermann und O. Lindner in Berlin, O. Kade in Schwerin, Julius Maier in München, G. Nottenbohn in Wien u. a. m. Was Proske und Commer für nie genug zu dankende Verdienste haben, weiß alle Welt!

D E F G A H c d . . . 1. authentische Tonart: authentus protus
E F G A H c d e . . 2. „ „ „ deuterus
F G A H c d e f . . . 3. „ „ „ tritus
G A H c d e f g . 4. „ „ „ tetrardus.

Die Ueberlieferung schreibt diese Auswahl dem hl. Ambrosius, Bischofe in Mailand (starb 397), zu, er gilt für den eigentlichen Begründer des Kirchengesanges und nach ihm werden jene vier Tonreihen insgemein als die Ambrosianischen Kirchentöne bezeichnet, obgleich es an einem direkten Zeugnisse für die Richtigkeit dieser Benennung fehlt. Der mailändische Kirchengesang stand damals auf weit höherer Stufe als der Kirchengesang zu Rom. So erklärt es sich, daß gleich den Eigenheiten der mailänder Singweise auch jene der mailändischen Singschule bei den andern Kirchen Beifall und Nachahmung finden konnten. (Ambros II. 12—19 und Nachträge S. 500.)

Der von Ambrosius, durch Entlehnung der 4 griechischen (der dorischen, phrygischen, lydischen und mixolidischen) Tonarten und durch Aufnahme der Form des Wechselgesanges aus der griechischen Kirche, in die Kirche eingeführte melismatische oder figurirte, der Figuralgesang, welcher dem Volke die allgemeine Theilnahme am Kirchengesange möglich machte, während dieser vordem nur ein Eigenthum der Priester war, in seiner ursprünglichen Form einfach nnd würdevoll, wurde vom hl. Ambrosius mit bereitwilligster Unterstützung des Papstes Damasus zunächst in der mailänder Kirche eingeführt, verbreitete sich aber von da mit außerordentlicher Schnelligkeit fast über das ganze Abendland und ward als Volks- oder Gemeindegesang in der Kirche auf- und angenommen, bis er zwei Jahrhunderte später durch den Gregorianischen Gesang eine wesentliche Veränderung und Umbildung erlitt. (Schilling I. 178—9, Bernsdorf I. 218—220.)

Das vom hl. Ambrosius begonnene Werk einer Regelung des Kirchengesanges wurde gegen das Ende des sechsten Jahrhunderts vom Papste Gregor dem Großen (geb. um 540, Papst von 590—604) fortgesetzt. Er sammelte die gebräuchlichen Kirchengesänge, er vermehrte sie durch neue, er ordnete sie nach den Zeiten des Kirchenjahres, er sorgte dafür, daß sie in dauernden Tonzeichen niedergeschrieben wurden; er verbesserte die Grundlagen des Kirchengesanges und hat letzterem jene feste, seitdem nur durch Abweichungen und Ausartungen im Einzelnen, aber durch keine vorsätzliche Reform anderweit veränderte Gestalt gegeben, in welcher er unter dem Namen des Gregorianischen Gesanges in der katholischen Kirche als deren Ritualgesang bis heut in Anwendung geblieben ist. Wie Kaiser Justinian kurz vor Gregors Zeiten der Verwirrung in Gesetzeskunde und Rechtspflege dadurch ein Ende machte, daß er die gangbaren, aber nicht gleichmäßig zur Anwendung gebrachten Lehren, Ansprüche und Entscheidungen der berühmtesten römischen Juristen in dem großen Sammelwerke der Pandekten vereinigte und so der Willkür Schranken setzte: so sammelte, sichtete, ordnete Gregor in seinem Antiphonar die gangbaren Kirchengesänge und setzte an die Stelle der

bisherigen willkürlichen Auswahl der vorzutragenden Gesänge durch die Kirchenvorsteher eine feste Norm.

Ueber den Punkt, daß das Antiphonar Gregors ein Sammelwerk war, sind die Berichterstatter einig, und so muß man den Gregorianischen Gesang recht eigentlich als eine gleichsam von selbst emporgesproßte Blüthe aus den ersten Jahrhunderten der Kirche ansehen, als den echten specifisch christlichen Volksgesang; und wenn die Legende erzählt, der heilige Geist selbst habe diese Gesänge eingegeben, so kann man es in dem oben angedeuteten Sinne auch ohne die Wundersage vollständig gelten lassen. Gregors Verdienst dabei ist (auch abgesehen von den neuen Gesängen, deren Beifügung ihm eine nicht zu verwerfende Tradition zuschreibt) keineswegs das eines bloßen Sammlers. Er hat vielmehr die Gesänge in einer Weise nach Geist und Inhalt zu einem wahren, großen Gesammtkunstwerke geordnet; es ist eine Mosaikarbeit, deren Fugen und Junkturen man nirgends wahrnimmt. Einem allerdings späten Zeugnisse zufolge, nämlich nach einer Aeußerung des Johann de Muris (14. Jahrhundert), soll Gregorius auch insbesondere die allzusehr ausgedehnten Ambrosianischen Gesänge auf ein geringeres Maaß beschränkt haben. Der ältere Ambrosianische und der neuere Gregorianische Gesang wurden fortan für zwei einander beinahe oppositionell gegenüberstehende Richtungen angesehen. An manchen Orten, wie in Mailand (wo das Andenken an das persönliche Wirken des heil. Ambrosius nachwirkte), hat sich der Ambrosianische Gesang noch Jahrhunderte lang behauptet; noch Franchinus Gafor in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts redet von Ambrosianern und Gregorianern wie von Parteien. Freilich suchten geistliche und weltliche Machthaber, um die Einheit der kirchlichen Praxis willen, den Ambrosianischen Gesang nach Thunlichkeit zu beschränken, wo möglich zu beseitigen, insbesondere Karl der Große, der sogar die Ambrosianischen Ritualbücher verbrennen ließ. Heutzutage hat sich die letzte nachweisbare Spur Ambrosianischer Singweise längst verloren, auch in Mailand, obwohl sie dort noch an dem Ambrosianischen Ritus festhalten. Daß Gregor bei der Redaktion Ambrosianische Melodien mit aufgenommen hat, ist wohl außer Zweifel. Es muß aber zwischen beiden Singweisen doch ein sehr fühlbarer Unterschied gewesen sein, denn Radulf von Tongern, ein unverwerflicher Zeuge aus dem 14. Jahrhundert, der den Ambrosianischen Gesang noch hörte, versichert: er habe ihn völlig anders gefunden als den römischen (omnino alium a romano), feierlich und kräftig (solennem et fortem cantum), wogegen der römisch-gregorianische mehr einfach-süßtönend und wohlgeordnet sei (magis plane dulcoratus et ordinatus), eine Unterscheidung, die nicht geeignet ist, eine deutliche Vorstellung zu geben, denn feierlich und kräftig darf der Gregorianische Gesang auch heißen.

Die Erweiterung der Grundlagen des Kirchengesanges aber bestand darin, daß er zu den vier authentischen Tönen des Ambrosianischen Gesanges vier Nebentöne oder Seitentöne, plagale (πλάγιος, seitwärtig, quer, schief), beifügte oder vielmehr sie aus den authentischen Tönen durch eine einfache Operation herausconstruirte; ferner daß er die schwerklingenden griechischen Namen der Töne beseitigte und die sieben ersten Stufen der Skala nach den sieben ersten Buchstaben des lateinischen Alphabets A, B, C, D, E, F, G benannte.

Der große Fortschritt in dieser Buchstabenbezeichnung bestand, neben der Bequemlichkeit des Aussprechens auch darin, daß durch sie das System der Oktaven entschieden zur Geltung kam; der gleiche Ton wurde in höherer Oktave mit dem gleichen Buchstaben benannt. Damit war das alte System der Tetrachorde beseitigt. Nach diesem Systeme der Buchstabenbenennung der Töne wurden die Töne der tieferen Oktave mit den großen, jene der höheren mit den kleineren lateinischen Buchstaben bezeichnet und somit ein System von vierzehn Tönen zusammengestellt. Dieses System wurde um den fünfzehnten Ton durch die Unterscheidung des b rotundum und b quadrum in der Oktave der kleinen Buchstaben vermehrt.

Man pflegt den Unterschied zwischen dem Ambrosianischen und dem Gregorianischen Gesange wesentlich darin zu suchen, daß jener Längen und Kürzen unterschieden, dieser die unterschiedlos gleiche Dauer aller einzelnen Töne eingeführt habe. Richtiger hieße es vielleicht: daß der Ambrosianische Gesang wesentlich auf der poetischen, der Gregorianische auf der musikalischen Metrik beruhte.

Schon die antike Welt war mit der streng metrischen Messung des Gesanges in Verlegenheit gekommen, und die Musiker hatten sich im Namen der unabweisbaren Bedürfnisse ihrer Kunst gegen die abstrakten Diktate der Metriker empört. Treffend sagt K. Ch. Fr. Krause (in den Darstellungen aus der Gesch. d. Musik S. 97) über den Gregorianischen Gesang: „Der erste Schritt war die Befreiung der Melodie von den Fesseln der Prosodie."

Es bildete sich in der lateinischen Kirche der langsame, einfache, unisono Choralgesang, zwar Anfangs auch mit Abwechselung langer und kurzer Töne, aber nur mit Beobachtung der Länge und Kürze der vorletzten Sylbe jedes Wortes, übereinstimmig mit unserer Art das Latein auszusprechen. Hierzu war der Umstand förderlich, daß zu dieser Zeit die prosodische Aussprache des Latein nach und nach sich verlor, bis zu der Ausbildung der ältesten gereimten Verse, die späterhin Leoninische Verse genannt wurden und bald Eingang in die christliche Liturgie fanden. Auf solche Weise wurde zuerst der Anfang des Taktmaaßes gefunden, in zwei- und dreisylbigen, nicht mehr prosodischen Versfüßen. Aus dieser richtigen Bemerkung ist von selbst klar, daß gerade der Gregorianische Gesang der Boden war, aus dem später der taktmäßig gemessene Figuralgesang emporkeimte, dem sich dann jener als Cantus planus gegenüberstellte. Die Befreiung der Melodie von den Fesseln der Metrik zerriß das Band, welches bis dahin die christliche Musik noch mit der antiken verknüpft hatte, und emancipirte die Tonkunst faktisch von der Wortdichtung, in welche jene bisher fast als integrirender Bestandtheil unselbständig aufgegangen war. Wie nun der Ton von der Wortsylbe befreit war, durfte er selbständig seinen Weg gehen, er konnte sich auf der einzelnen, nach Belieben dehnbaren Textessylbe in bunter Mannigfaltigkeit zu ganzen reichen Gängen, zu Coloraturen und Figurationen gestalten.

Die Musik ist an der gewaltigen Lebenskraft des Gregorianischen Gesanges erstarkt, sie hat sich an seinen Melodien von den ersten ungeschickten Versuchen des Organums, der Diaphonie und des Faux bourdon an bis zur höchsten Vollen-

dung im Paleſtrinaſtyle herangebildet. Und wunderbar genug, neben den höchſten Reſultaten, welche von den begabteſten Geiſtern in Jahrhunderte langer Arbeit auf dieſem Gebiete gewonnen worden ſind, ſteht die Gregorianiſche Melodie in ihrer einfachſten Urgeſtalt nicht als rohe erſte Kunſtſtufe, ſondern als ein Gleichberechtigtes da; nach dem hinreißenden ſeraphiſchen Stimmengewebe eines Kyrie von Paleſtrina ergreift das ganz einfache Gloria in excelsis Deo aus des Prieſters Munde mit dem Tone majeſtätiſcher Größe und zugleich eines jubelvollen Aufſchwunges, werth den Ruhm des Allerhöchſten zu verkündigen. Das Mittelalter ſah in dieſen Geſängen geradezu Werke göttlicher Inſpiration.

Um die zur unverbrüchlichen Regel für den Gottesdienſt erhobenen Geſänge vor Vergeſſenheit zu bewahren, war neben dem Unterrichte die ſchriftliche Aufzeichnung das geeigneteſte Mittel. Ein erhaltenes Denkmal über die älteſte Art der Notirung des Gregorianiſchen Geſanges iſt das ſogenannte Antiphonar von St. Gallen, eine treue Copie desjenigen, welches Papſt Gregor in ein eigenes Behältniß niederlegen und in der Petersbaſilika zu Rom mit einer Kette an den Altar befeſtigen ließ.

Es war mit einer ſo ausgebildeten und complicirten Neumenſchrift notirt, daß hier augenſcheinlich nicht von Anfängen und erſten Verſuchen die Rede ſein kann, vielmehr mindeſtens ein volles vorangehendes Jahrhundert dauernder Beſchäftigung mit dieſen Charakteren vorauszuſetzen iſt. Ihre Entſtehung fällt jedenfalls zwiſchen die Zeit des hl. Ambroſius und des hl. Gregor. Für die Ambroſianiſchen Ritualgeſänge waren ſie gewiß noch nicht angewendet worden; hätte man ſich ihrer ſchon damals bedient, ſo würde es an einer Nachricht darüber kaum fehlen. Ihr Name iſt griechiſch: der lange figurirte Schlußgeſang des Alleluja, der den Athem (πνεῦμα) des Sängers in Anſpruch nahm und eben deswegen Pneuma oder Neuma genannt wurde, gab auch den Zeichen, womit er notirt war, den gleichen Namen.

Wie die ganze antike Muſik, oder vielmehr wie die ganze antike Welt hatte ſich auch die antike Tonſchrift überlebt, es war Zeit ſie durch etwas Anderes zu erſetzen. Was nun an ihre Stelle trat, die Schrift der Neumen, war anſcheinend ein Rückſchritt. Während das antike Tonzeichen den damit gemeinten Ton zweifellos erkennen ließ, unterlag die Ausdeutung der Neumen der größten Unſicherheit; und während wir, wenn heut der Fund eines bisher unbekannt geweſenen griechiſchen notirten Manuſkripts gemacht würde, die Tonzeichen ohne beſondere Schwierigkeit entziffern könnten, ſind uns die zahlreichen mit Neumen verſehenen Manuſkripte ſo gut als unverſtändlich. Aber in Wahrheit war das Notirungsſyſtem der Neumen ein großer Fortſchritt gegen die antike Tonſchrift durch den Umſtand, daß darin das Steigen und Sinken der Töne nach der Höhe und Tiefe zu durch entſprechende Zeichen ſinnenfällig ausgedrückt wurde. Das antike Zeichenſyſtem war ein völlig unfruchtbarer Boden, aus welchem nichts weiter emporzukeimen vermochte. Die Neumen trugen kraft ihres das Weſen der Sache treffenden Grundgedankens die Möglichkeit einer bedeutenden Vervollkommnung in ſich, wie ſich denn in der That unſere Notenſchrift aus ihnen entwickelte. Freilich verhält ſich dieſe zu ihnen wie der Baum zum Keime des Samenkernes.

Wir vermögen es mit unserer Notenschrift das Gewebe des kunstreichen Tonstückes bis in seine feinsten Feinheiten hinein auf das Vollkommenste auszudrücken: dem kundigen Auge gewährt ein Blick auf die Partitur sogleich einen klaren und bestimmten Ueberblick des Tonstückes selbst; architektonisch bauen sich die Notengruppen übereinander und nebeneinander auf, und mit dem Blicke erklingen sie auch schon im Geiste. Das ist nun eben das Resultat der consequenten Durchführung des mit den Neumen ins Leben getretenen Princips, während eine in antiken Zeichen geschriebene Partitur (soweit eine solche überhaupt ausführbar wäre) dem Auge nur todte Buchstabenreihen böte, deren Sinn erst mühsam herausgesucht werden müßte und wo über die Mühe des Heraussuchens im Einzelnen die Uebersicht des Ganzen nothwendig verloren ginge.

Die Neumenschrift hat man sich nicht als ein Erfundenes, sondern als ein aus unbedeutenden flüchtigen Anfängen bis zur mannigfachsten Gestaltung und hunderterlei Varietäten Entstandenes zu denken. Sie machte ferner ursprünglich gar nicht den Anspruch eine Tonschrift zu sein, sondern eine Gedächtnishilfe für den Sänger, der die Melodie auswendig wußte und sie nicht erst aus dem Neumengeschnörkel herausfinden sollte.

Von Rom aus verbreitete sich die für die Kirche unabänderlich zu Regel und Gesetz erhobene Gesangweise in der ganzen christlichen Welt, nach England, Gallien (wo sich ein eigener, einfacher als der Gregorianische und mehr dem Ambrosianischen ähnlicher Cantus Gallicus bildete und dieser nach) Spanien.

Deutschland lag zur Zeit Gregors des Großen noch tief in der Nacht des Heidenthumes begraben. Von England und Irland her kamen die predigenden Sendboten des Evangeliums Columbanus, Gallus, der Gründer des nachmals so berühmten Klosters St. Gallen, Willibrord und Winfrid, genannt Bonifacius, der Apostel der Deutschen. Bonifacius stiftete in Deutschland an den Bischoffitzen nach römischem Muster Gesangschulen, im Jahre 744 zu Fulda, hernach in Eichstätt und Würzburg. Die Unterwerfung und Bekehrung der Sachsen geschah erst durch Karl den Großen. Er war es auch, der das Werk, dem Gregorianischen Gesange allgemeine Geltung zu verschaffen, vollendete; aber auch ihm gelang es erst nach unendlicher Mühe, Absendung von Schülern nach Rom, Herbeiholung von Lehrern und rastloser persönlicher Bemühung. Es lag darin so viel politische Klugheit als Frömmigkeit, und eben so viele Frömmigkeit als politische Klugheit. Der gleichartige kirchliche Ritus, zu dem auch der Gesang gehörte, war ein gewaltiges, vielleicht das einzige wirksame Culturband für die an Sprache und Sitten verschiedenen Völker, welche sich der trüben Heidenwelt gegenüber zum christlichen Großreiche einigen sollten. (Der Gregorianische Gesang und seine Verbreitung bei Ambros II. 43—92, Schilling III. 299—302, Bernsdorf II. 232.)

Der für Unterricht und Bildung und insbesondere auch für Knnst und Wissenschaft sehr thätige Kaiser Karl der Große († 814. S. Schilling II. 134, Bernsdorf II. 574) war auch ein Freund des Gesanges, des Heldengesanges wie des kirchlichen. Für den letzteren war er — der Besieger Böhmens — eifriger besorgt als einer seiner Vorfahren; in der ganzen Welt sollte Gottes Lob in völlig gleichen Weisen ertönen. Daher des Kaisers Eifer, überall mit Beseitigung

jeder abweichenden Singweise den Gregorianischen Gesang einzuführen, was insbesondere durch eigene Befehle und durch Schlüsse der Provincialconcilien (803 zu Achen, 805 zu Thionville) streng eingeschärft wurde. Durch römische Sänger gründete er Schulen zu Metz und Soissons, ließ er die fränkischen Sänger in der Kunst des Organisirens (in arte organandi) unterrichten und wurde der zierliche Gesang der Römer, von den Franken nur roh nachgeahmt, zum wirklichen cantus planus. Jene zwei Schulen von Metz und Soissons bildeten die beiden heimischen Pflanzstätten des Kirchengesanges, besonders stand Metz im größten Ansehen. Die cantus Mettenses galten für die trefflichsten, wie denn das deutsche Wort „Mettengesang" und „Mette" beweist, wie weit ihr Einfluß reichte. In England genoß ähnlichen Rufes das vom Bischof Benedikt von York gestiftete Kloster Weremouth, wohin der Stifter, der selbst nicht weniger als fünfmal in Rom gewesen war, im Jahre 678 eigens römische Sänger kommen ließ. In Frankreich wurden neben den beiden Hauptschulen von Metz und Soissons auch in Orleans, Sens, Toul, Dijon, Cambrai, Paris und Lyon Schulen eingerichtet, letztere vom Erzbischof Leidradus, der sich gegen Karl rühmte, daß aus seiner Schule Sänger hervorgingen, die wieder andere zu unterrichten vermochten. Aber alle Bemühungen Karls reichten nicht hin, die von ihm erstrebte Einheit des Kirchengesanges ganz ausnahmslos durchzuführen (Abweichungen in Mailand, England).

Eine bedeutende Blüthe geistlicher Poesie und geistlichen Gesanges (erstere in der Sprache der Kirche, lateinisch, letzterer in der Weise des Gregorianischen) entwickelte sich aber in dem Kloster von St. Gallen, welches, an den gewaltigen Grenzgebirgen, welche Deutschland von Italien trennen, nach der deutschen Seite zu gelegen, überhaupt eine der wichtigsten Kulturstätten jener Zeit war und eine Reihe ausgezeichneter Männer zu den Seinen zählt. Von dort aus spannten sich die Kulturfäden nach anderen ähnlichen Stiftungen hin: nach Fulda, wo der berühmte Habranus Maurus lebte und lehrte, nach Reichenau u. s. w. Von diesen Stätten aus drang Licht und Sitte in die unwirthlichen Felsenwüsten Helvetiens, in die Nacht der deutschen Wälder; Wissenschaften und Künste fanden hier ein Asyl vor dem Drängen der entfesselten Kräfte, welche damals, wo sich die Welt neu gestaltete, in wildem Kampfe zusammentrafen. Daher denn auch die deutschen Herrscher aus dem Karolingischen, fränkischen und sächsischen Hause, wenn sie zwischen den Tagen ihrer Kämpfe und Regentensorgen Momente aufathmender Muße genießen wollten, sich gerne in eines dieser Klöster begaben und St. Gallen insbesondere durch den Besuch Konrads des Franken, des großen Otto u. s. w. erfreut wurde. Hier sproßten die von Romanus gelegten Keime bald lebenskräftig auf, der Gregorianische Gesang fand hier die sorgsamste Pflege.

Der Ruhm der Sängerschule in St. Gallen, einer Nebenbuhlerin jener zu Metz, reichte, wie der gleichzeitige Ekkehard freudig erzählt, „von Meer zu Meer". Die Bildung, welche von St. Gallen ausging, schlug an weit entfernten Orten Wurzel, insbesondere von der Sängerschule zu Mainz, dem Sitze des Metropoliten Böhmens und Mährens, aus, von Reichenau u. a. Klöstern, aus welchen jene dieser Länder ihre Bewohner bezogen, in diesen Grenzmarken Deutsch-

lands. Es herrschte ein wahrer Wetteifer unter der Geistlichkeit. Wer Talent zum Dichten oder Componiren in sich verspürte, bethätigte es in irgend einer Sequenz.

Die Poesie der aus St. Gallen und den von seiner Dichtungsweise abhängigen Klöstern hervorgegangenen Gesänge hat in ihrem Ideengange, in der Ausdrucksweise etwas Antikisirendes, aber der Formensinn und demgemäß die vollendet schöne metrische Form der antiken Dichtungen fehlt. Mit der Sprache steht die Singweise im innigen Zusammenhange. Sie hat (natürlich durch das Medium des Gregorianischen Gesanges) auch noch eine Art Nachhall der einfachen Großartigkeit der antiken Musik; man begegnet auch schönen melodischen Zügen, aber daneben nicht wenigen ungeschmückten Taumelphrasen. Es ist diese Melodik im Grunde echter Gregorianischer Gesang. Erdachten die geistlichen Sänger eine eigene Singweise, so ist es auch ganz natürlich, daß ihr durch das Tag und Nacht fortgesetzte Singen des Gregorianischen Gesanges mit den Formen dieser Singweise erfülltes Gedächtniß auf ihre Erfindungskraft einen sehr wesentlichen Einfluß übte, und was sie erfanden, den Charakter der gewohnten ritualmäßigen Intonationen an sich trug. Die Entstehung der Sequenzen und sogenannten Prosen ist übrigens eigenthümlich genug. Vom 9. Jahrhunderte an hatte man den Responsorialpsalm des Graduals auf einen einzigen Vers reducirt, dafür aber das zur Osterzeit angehängte Alleluja zu langen Vocalisen ausgeschnörkelt und (vorzüglich im Introitus und im Gradual selbst) bei festlichem Gottesdienste ganze Phrasen bald aus den Psalmen, bald sonst aus der heil. Schrift eingeschaltet, welche ornaturae, farciturae (Füllungen), versus intercalares (Einschubverse), Tropi (Kehrverse, von τρέπω und τρόπος) oder festivae laudes, oder auch, wenn sie in ungebundener Rede verfaßt waren, Prosen (Prosae) genannt wurden. Der Fortsetzer des Lebens der Päpste von Anastasius erzählt, wie Papst Adrian II. (867—872) anordnete, daß an Hauptfesten nicht allein im Gloria Einschalthymnen (hymni interstincti), die man Laudes nennt, gesungen werden sollen, sondern auch bei den Davidischen Psalmen des Introitus solle man eingeschobene Lobgesänge (inserta cantica) absingen, welche die Römer festivas laudes, die Franken aber Tropen nennen. An Heiligenfesten schien es ganz angemessen, auf solche Weise das Lob des Heiligen einzuschalten, z. B. Egidio psallat coelus iste laetus Alleluia; daher die Benennungen: prosa de Maria Magdalena, de nativitate B. Virginis u. s. w. Man fing aber auch an den Vocalisen des Alleluja Texte unterzulegen, eben derlei Prosen, die aber oft genug keine Prosa waren, sondern aus reimlosen oder aus gereimten Versen bestanden, oder zwischen freier und gebundener Rede standen, indem auf die einzelnen Absätze eine bestimmte Anzahl von Sylben kam, die aber nach keinem nach Kürze und Länge geordneten Metrum geregelt waren. Solche Gesänge nannte man auch Sequenzen, entweder weil sie auf die dem Alleluja angehängten Neumen (sequentes neumas) gesetzt waren, oder weil ihnen das Evangelium folgte (sequebatur). Man suchte auf solche Weise in die wortlos gewesenen Melismen wieder Sinn und Verstand zu bringen. Bei der Textlegung solcher Gesänge galt die Regel, daß auf jede einzelne Note eine Textsylbe kommen müsse. Die Dichtung und Musik kamen jetzt zu einander in ein ganz neues Verhältniß. Die Colorirungen des Alleluja waren rein musikalische,

von keinen Textsylben bedingte Erfindungen. Ihnen mußten sich die hernach unterlegten Worte anbequemen, das frühere Verhältniß der beiden Künste wurde völlig verkehrt, denn sonst hatte sich die Musik durchaus der Wortdichtung anbequemen müssen. Im Ganzen nahm die Musik auf, was sie bei der Poesie gelernt, Maaß, Ordnung, geregelte Bewegung. So geschah es, daß die Sequenzen, welche sich den Hymnen entgegenstellten, wie freie Naturpoesie der gebundenen Kunstpoesie, doch auch einen regelmäßigen, an den vorhandenen Denkmalen bestimmt erkennbaren Zuschnitt erhielten.

Diese Melodien und Gesänge wurden anderwärts als mustergiltig anerkannt und nachgeahmt, alle aber wurzelten im Gregorianischen Gesange. Neben diesen, den Pflegestätten des Kirchengesanges, den Klöstern entstammenden Sequenzen wurden aber auch noch, und zwar vom Volke, ähnliche Gesänge zum Gottesdienste, bei Bittgängen oder vor dem Kampfe angestimmt, welche eine eigenthümliche Mittelstellung zwischen dem Volksliede und der Sequenz einnehmen, obwohl sie stets zur letzteren Klasse gerechnet werden, auch manches davon wirklich die ausdrückliche Gutheißung der Kirche gefunden hat. Selbst Fra Jacopones' da Todi lateinische Gesänge, welche während der ernsten, das Volk erschreckenden Ereignisse des 14. Jahrhunderts gesungen wurden, gehören hieher. Das „Stabat mater" und das „Dies irae", diese beiden wundervollen Dichtungen, an welchen nochmals die größten Tonsetzer ihre Kunst versucht haben, sind als wahre Volksgesänge ins Leben getreten. Vielleicht das älteste Denkmal dieser Volksconsequenzen ist das uralte in Böhmen heimische Adalbertuslied, dessen Entstehung sogar auf die Zeiten Cyrills und Methuds, der Slavenapostel, zurückdatirt wird. Gewiß ist es, daß das Lied in der Form, welche ihm der heil. Adalbert gab, schon 992 vom Papste Johann XV. gutgeheißen wurde. Seit 1039 sang es das Volk am Adalbertusgrabe neben dem Prager Dom, wenn Regen mangelte; vor der Schlacht bei Kroissenbrunn am 13. Juli 1260, wo Otakar II. den König Bela IV. von Ungarn schlug, war es das Schlachtlied der Böhmen. Vom 14. Jahrhundert an wurde es sowohl bei Processionen als vor der Predigt und selbst bei der Messe, seit 1654 zu Ende des Hochamtes, und noch heute wird es in Böhmen bei vielen Gelegenheiten angestimmt. Die älteste vorhandene Notirung desselben rührt allerdings erst aus dem Jahre 1397 von einem Mönche des Klosters St. Margaretha (Břewnow) bei Prag her. Er gibt dazu einen philosophischen Commentar (er citirt sogar den Aristoteles!) und subtile grammatikalische Untersuchungen und Erläuterungen. (S. diese Notirung und die Form des Liedes, in der es noch heute gesungen wird, bei Ambros II. 114.)

Ein etwas neueres Seitenstück dazu ist das Wenzelslied, welches aber auch schon Benesch von Weitmühl im Jahre 1368 eine von Alter her gesungene Weise (cantionem ab olim cantari consuetam) nennt, und das also nicht, wie Balbin angibt, erst 1343 von Arnest von Prag gedichtet worden ist. Für das Volk in Böhmen ist es noch heute ein Lieblingsgesang. Beide Gesänge, welche in ihrer äußeren Form eine bemerkenswerthe Uebereinstimmung zeigen, sind Melodien voll Urkraft (Ambros II. 116 mit Notirung. S. hier die Beilagen S. 2, 22.)

Wie nun die Sequenzen wesentlich dem kirchlichen Volksgesange angehörten, so suchten die Männer der Kirche für das Volk statt seiner Liebeslieder (vuinileodes), Lob-, Spott- und Zauberlieder, gegen welche die kirchlichen Synoden (wie es scheint oft genug vergebens) durch Verbote kämpften, fromme Gesänge in der Muttersprache zu dichten, welche wieder, wie begreiflich, wesentlich die gewohnte Form der kirchlichen Sequenz annahmen.

So wirkte also der Gregorianische Gesang bis in die Volksgesänge hinein und strebte nach der unbedingtesten Herrschaft. Fromme Personen des Laienstandes bewiesen im Singen und Psalmodiren eine Ausdauer, welche in ihrer Art auch als eine Aeußerung jener specifisch mittelalterlichen Religiosität gelten kann, kraft welcher man jede Andachtsübung, jedes Tugendmittel, jede Kasteiung ins Uebermenschliche zu treiben liebte.

Durch die außerordentliche Energie und anhaltende Bemühung der Oberhäupter der Kirche, durch die entgegenkommende Mitwirkung der weltlichen Fürsten, durch den in der Geistlichkeit geweckten Geist der Gemeinsamkeit und durch die von der Kirche völlig beherrschte Kunst und Wissenschaft hatte sich endlich der Gregorianische Kirchengesang in gleichmäßiger Weise in Italien, Frankreich, Deutschland und England verbreitet. Der Gregorianische Gesang hat überall den Boden bereitet, daß die europäisch-abendländische Musik sich in allen diesen Ländern gleichartig entwickeln konnte, wie die Kirche denn überhaupt die Solidarität der europäischen Kultur auch sonst begründet hat. Es ruhte auf dem Gregorianischen Gesange ein eigener Segen: die Länder, welche ihn annahmen und die wir eben genannt, waren alle berufen, Pflegstätten der Musik zu werden, wo sie wie im Wetteifer gefördert wurde und wunderbar gedieh. Die spanische Halbinsel, wo der römische Gesang erst spät, unter Alphons V. und Gregor VII., Eingang fand, hat sich in der Tonkunst bis heute stets an Fremdes gelehnt, an die Weise der Niederländer, der Italiener; es gibt eine specifisch spanische Malerschule, eine specifisch spanische Poesie, aber keine specifisch spanische Kunstmusik. Eben so wenig hat das byzantinisch-griechische Reich, und was seine Bildung von dorther bezog (wie Rußland) für die Förderung der Musik geleistet.

Mit der Einführung des Christenthums verpflanzten sich nach Böhmen (den böhmischen Ländern) die lateinische Kirchenmusik, römische Lieder und Melodien (Schlesinger, Geschichte Böhmens, 2. Aufl. Prag 1870, S. 157) und es verlor sich mit der Zeit Alles, was sich von slavischem Kultus erhalten hatte. (S. die Beil. S. 1, 23.)

Während im byzantinischen Reiche die Musik auf dem Standpunkte einer sich geistlos forterbenden Praxis verblieb und trotz aller neuen Sirenen und honigfließenden Harfen nicht gedeihen wollte, an eine wissenschaftliche Begründung aber vollends nicht gedacht wurde, führte man sie im Abendlande feierlich in den Kreis der Wissenschaften ein. Nach der Darlegung Alcuins, des Freundes Karls des Großen, theilt sich die Philosophie in die Zweige der Ethik, Physik und Logik, davon sich die Physik wieder in die Arithmetik, Musik, Geometrie und Astronomie scheidet. Hier steht also (wie bei Boethius) die Musik mitten zwischen Arithmetik und Geometrie, sie ist ein Theil der Mathematik geworden. Auch der

berühmte Mathematiker und Musiker, der von seinen Zeitgenossen um seiner Gelehrsamkeit willen für einen Zauberer gehaltene Lehrer Otto des Dritten, Gerbert (der nachher als Sylvester II. 990—1003 auf dem päpstlichen Stuhle saß), wußte der Musik keinen bessern Ort anzuweisen, als daß er ihr den Rang gleich nach der Arithmetik zugestand. Alcuin selbst definirt: „Musik ist die Lehre, die von den Zahlen spricht, die in den Tönen gefunden werden". Als (mit dem 12. Jahrhundert) an die Stelle der Klosterschulen die mächtigen Körperschaften der Universitäten traten, wurde auch die Musik in das Programm der zünftigen Gelehrsamkeit aufgenommen, war sie ja doch eine strenge Wissenschaft!

Die sieben freien Künste (artes liberales), die Zweige der Geistesbildnng, wie sie dem Edeln und Freigeborenen ziemte, gruppirten sich in dem sogenannten Quadrivium (Musik, Arithmetik, Geometrie und Astronomie) zusammen, während die Grammatik, Rhetorik und Dialektik mit einander das Trivium bildeten. Dieses trivium atque quadrivium war der Inbegriff aller höheren Geistesbildung, und da hier die Musik nicht als Kunst, zu welcher Talent nöthig ist, sondern als Wissenschaft oder als eine Summe von Lehrsätzen betrachtet wurde, welche durch fleißiges Studium so gut dem Gedächtnisse eingeprägt zu werden vermochten, als etwa die Fundamentalsätze der Geometrie, so konnte der aller Musikanlage Barste doch Meister der Musik sein und heißen, insofern er Magister d. i. Meister der sieben freien Künste war. Wer zur artistischen (philosophischen) Fakultät gehörte, sollte auch einige Gelehrsamkeit in der ars liberalis der Musik nicht entbehren.*) In düstere Hörsäle und einengende Mauern gebannt, wurde die mit aller unbeholfenen Gründlichkeit und ehrenwerthen Schwerfälligkeit in mühsamer Arbeit und in grübelndem Forschen betriebene spekulative Musik selbst dunkel, düster und tiefsinnig, voll mystischer Beziehungen, an Himmel und Erde anknüpfend und doch in einem im Grunde ganz engen Kreise sich bewegend. Verstand sich der Gelehrte neben den mathematischen Tonuntersuchungen auch auf Saitenspiel und Gesang, so wurde es allerdings als gut und löblich erkannt.

Wie die gelehrte Theorie in Boethius eine gegebene Grundlage der theoretischen Musik, so fand die Praxis im Gregorianischen Gesange einen gegebenen Stoff zu musikalischer Uebung: er wurde der cantus firmus, der „feste Gesang" oder der Tenor, die „feste Bestimmung", welche durch schmückendes Ueberbauen mit dem harmonischen Gefüge einer zweiten, dritten oder noch mehrerer Stimmen zu kunstvollen reichen Musikstücken Anlaß bot, ohne daß an sie selbst getastet werden durfte. Das Mittelalter hatte ein tiefes Bedürfniß nach Glauben, nach einer Autorität, nach einem gegebenen Gesetze, nach dem Dogma. So nahm es seinen Boethius, seinen Gregorianischen Gesang eben wie Dogmen hin, gläubig darin höhere Autoritäten verehrend. Die Gregorianische Melodie war der Kern, um den

*) Bei der Proklamirung eines Neo-Magisters schloß die Formel: „Proclamo te in magistrum" &c. mit den Worten: ut dexterrimum musicum (Buttstets ut, re, mi, fa S. 11). Die Statuten der Prager Universität, welche bekanntlich 1348 gegründet und nach dem Muster der Pariser Universität eingerichtet wurde, schreiben dem Magister vor, er müsse gehört haben: omnes libros majores physicae, logicam Aristotelis, Ethicorum, Politicorum, Oeconomicorum, sex libros Euclidis, Sphaeram theoreticam, aliquid in Musica et Arithmetica u. s. w.

alles Andere krystallisirend anschoß, sie selbst aber durfte kein Produkt menschlichen Geistes sein, sie war inspirirt und damit von einer keiner weiteren Kritik unterliegenden Beglaubigung. Man wieß darauf hin, daß ja selbst Pythagoras die Grundsätze der Musik nur durch göttliche Eingebung gefunden. Im Gregorianischen Gesange lag alle Ordnung der Musik. (Ambros II. 92—122.)

Die eigenthümlichste Erscheinung dieser Epoche, zu welcher theoretisirende Spekulation und praktisches Experimentiren gleich viel beigetragen zu haben scheinen, ist das sogenannte Organum, das im Wesentlichen darin bestand, daß eine Stimme, welche eine gewisse Melodie als Hauptmotiv sang, von einer andern zumeist in parallel mitgehenden Quinten oder Quarten begleitet wurde. Wie eine solche Singweise, gegen welche sich das Ohr empört, aufkommen, zumal wie sie sich in der Praxis der Sänger einbürgern konnte, ist allerdings räthselhaft genug; indessen wirft der Name Organum einiges Licht darauf, mag man dieses Wort als Musikinstrument im Allgemeinen oder als Orgel verstehen. Alle die verschiedenen Arten des Organums finden sich bei dem zuerst von diesem rohesten Versuche der Mehrstimmigkeit handelnden Theoretiker, dem Benediktinermönch Hucbald, der in dem Kloster St. Amand sur l'Elnon in Flandern lebte (daher er auch wohl der Mönch von Elnon, monachus Elnonensis, genannt wird), als tiefgelehrter Mann, ganz besonders aber als gründlicher Musikkenner berühmt war und im Jahre 930 in hohem Alter starb. Hucbald war mit der antiken Literatur wohl vertraut, sehr oft aber beruft er sich auf Boethius, für den er von Bewunderung durchdrungen ist, den er kaum je ohne ein lobendes Beiwort nennt.

In der Kunstübung des Kirchengesanges war das beschränkte antike Wesen endlich wirklich überwunden und neue Kräfte waren geweckt, aber im besten Glauben bemüht sich Hucbald die zerrissenen Fäden wieder zusammenzuknüpfen und darzulegen, daß sich alle Musik noch völlig auf antiken Grundlagen bewege.

Die Spekulation wagte es aber doch, und zwar schon durch Hucbald, ganz neue Pfade zu betreten. Dahin gehören die Versuche Hucbald's, eine neue Tonschrift, welche wirklich dem Bedürfniß genügen könnte, zu erfinden, und seine Untersuchungen über das Organum. In jenen Versuchen ist es ein merkwürdiges Schauspiel, wie Hucbald sich allmälig von seinem verehrten Boethius losmacht, und so schwerfällig seine Anstalten zur Bezeichnung der Töne auch sind, er hat eine Ahnung von dem was Noth thut und wie es erreicht werden könnte, wie denn Hucbald, in dem man meist nur den tiefgelehrten Theoretiker erblickt, unverkennbar einen gewissen praktischen Schick und Takt hatte. Er geräth auf den Pfaden seines Forschens endlich dahin, daß er, scharf polemisirend gegen die Neumenschrift, mit seiner neuen Notenschrift auch ein ganz neues Tonsystem findet, neue Namen der Töne einführt, die freilich kaum bequemer und mundgerechter sind als die griechischen.

Die Versuche einer zweckmäßigeren Notirung vermochten nicht sich Geltung zu verschaffen: dagegen kam der zweite von Hucbald behandelte Hauptgegenstand, das Organum, zu großer Berühmtheit. Die Chronisten reden von der ars organandi, wenn sie kunstreichen Gesang andeuten wollen und noch die Kirchenversammlung von Toledo 1566 redet von „organischer Musik" (musica quae organica

dicitur.) Hucbald ist der erste, der von dieser Art zu singen umständlich handelt, und so erschrecklich dieses Organum sein mag, Hucbalds theoretische Auseinandersetzungen darüber bleiben ein bedeutsames Beispiel, wie Probleme, für welche sich in Boethius kein Anhaltspunkt fand, spekulativ behandelt wurden. Der Ernst dieser Forschung verdient Achtung. Mit dem Worte Organum bezeichnete man jeden Gesang mehrerer nicht im Einklange oder der Oktave mit einander singender Stimmen. Erfinder der Organums ist zwar Hucbald auf keinen Fall. Aber seine Traktate und Ideen fanden mannigfach in den Klöstern (namentlich in dem einflußreichen Reichenau) Eingang und Nachahmung.

Die ganze große Masse der Traktate musikalischer Mönche, wie fast in jedem bedeutenden Kloster gelegentlich einer oder der andere die Bibliothek mit einer tiefgelehrten Schrift dieser Art bereicherte, dreht sich ewig in demselben Kreise: Mensur des Monochords, Rationen der Tonverhältnisse, die authentischen und plagalen Modi, die antiken Tonarten, die Intervalle.

Mit dem 10. Jahrhunderte endet die von altchristlicher, noch antikisirender Kunst abhängig gewesene Periode. In der Baukunst beginnt die Herrschaft des romanischen Styls, und wie dieser, wenigstens in Deutschland, es liebt in phantastischem Reichthume Thurm gegen Thurm, Chor gegen Chor zu stellen, Kirche über Kirche (in der Kryptenanlage) aufzuführen, wie er im rhytmischen Wechsel von Säule und Pfeiler eine ganz neue Belebung zu gewinnen verstand und bei festgehaltener Anlage der altchristlichen Basilike diese Anlage neu, reich und vielfach gegliedert zu reproduciren wußte: so war für die Musik die Zeit gekommen, daß sie bei festgehaltener Disposition des altchristlichen Gregorianischen Gesanges Stimme gegen Stimme, Chor gegen Chor zu stellen, Motiv über Motiv zu bauen anfing. Es ist kein müßiges Paralleliſiren, wenn man solche analoge Aeußerungen eines und desselben eine Zeit durchdringenden Geistes in den Entwickelungsphasen der verschiedenen Künste aufsucht. Im ersten Jahrtausend hatte die Musik durch den christlichen Kirchengesang eine ganz bestimmte Richtung und Färbung erhalten, sie hatte sich allgemach von jeder Verbindung mit antiker Kunst thatsächlich losgelöst und Keime einer zum höchsten Lichte emporddrängenden Entwickelungsfähigkeit gezeigt. Die Keime trieben und sproßten, und jetzt kam der Augenblick, daß eine neue, früher gar nicht gekannte Macht, die Vielstimmigkeit, das Zusammenklingen mehrer Stimmen in jener „einträchtigen Entzweiung", welche man Harmonie nennt, in das Leben der Musik eingeführt werden sollte. Zu den bereits bekannten zwei Elementen der Tonkunst, der Melodie nämlich und dem Rhythmus, gesellte sich jetzt vollendend und abschließend jenes dritte Element. Damit war der Trennung von der antiken Musik das Siegel für alle Zeiten aufgedrückt, und wie für die Welt, so beginnt auch für die Musik mit dem zweiten Jahrtausend unserer Zeitrechnung eine neue Epoche. (Ambros II. 122 bis 144; Schilling III. 642—4, Bernsdorf II. 455—7.)

Es ist bekannt, daß mit der Erfüllung des ersten Jahrtausends der Untergang der Welt erwartet wurde. Als aber nun das gefürchtete Jahr vorüberging und Tage und Nächte und Jahreszeiten nach wie vor in regelmäßigem Wechsel einander ablösten, athmete die Welt auf; mit der neu gesicherten Fortdauer war

frische Lebenslust geweckt, die sich ganz besonders auch in der Pflege der das Leben ausschmückenden Künste äußere. Prächtige Bauten des jetzt seiner reichsten Entwickelung entgegeneilenden romanischen Styles stiegen empor, vielgethürmte Dome, weitläufige Klosteranlagen, stolze Ritterburgen. An der Architektur erstarkte die bildende Kunst, sie hob sich von fratzenhaften Zwergen und phantastischen Ungeheuern allgemach in Deutschland bis zu den edeln Gestalten der goldenen Pforte zu Freiberg, in Italien bis zu den die antike Form und Schönheit lange vor der Renaissanc in das Leben zurückrufenden Arbeiten eines Nicola Pisano. Das ganze Leben war ein bewegtes, kräftiges, aufstrebendes. In der Reihe der salischen wie der hohenstaufischen Kaiser erschienen großartige geschichtliche Charaktere; den päpstlichen Thron bestiegen gewaltige Männer, wie Gregor VII. und Innocenz III. Das Auftreten dieser großen Kräfte im Zusammenwirken und Gegeneinanderkämpfen erschütterte die Welt. Mit dem 12. Jahrhunderte kam die romantische wundersame Zeit der Blüthe des Ritterthumes mit ihren bewegenden Mächten, der Tapferkeit, der Liebe und der Religion: eine jener Epochen, wo die Poesie lebendig und das Leben poetisch war. Religion, Thatendrang und das Hinausstreben zu den Wundern ferner Länder verbanden die christlich-abendländischen Völker zu der großen Unternehmung der Kreuzzüge; hier lernten sie einander erst kennen, das Gefühl gemeinsamen Glaubens, gemeinsamer, wenn auch im Einzelnen noch so verschiedener Sitte durchdrang sie hier zum erstenmale mit voller Lebendigkeit. Der Horizont der Weltanschauung erweiterte sich mächtig: fremde Länder und Meere, die Bilder fremder Völker und Sitten rollten sich vor den kämpfenden und pilgernden Abenteurern auf; die Kreuzzüge sind zugleich die Ilias und die Odyssee der christlichen Welt. Mit den reichen Gütern, insbesondere des Ostens, die man kennen gelernt und welche der Handel der Pisaner, Genuesen und Venetianer herbeizuschaffen sich angelegen sein ließ, gestaltete sich das Leben reich, bunt und freudig. Der Kunstsinn der Zeit bewährte sich selbst in Weberei, Stickerei und Schmuckwerk jeder Art, in köstlichem Hausrathe; malerische reiche Kleidung erhöhte die Würde und den Reiz der persönlichen Erscheinung. Ritterspiele, Feste, prächtige Aufzüge entfalteten erst recht all' diesen Glanz und Reichthum. In so poetischer Zeit waren Dichter und Sänger wie natürlich Hauptpersonen, und wenn sie für edle geistige Unterhaltung thätig waren, so dienten Spielleute, Gaukler Tänzer und Possenreiser der Ergötzung und Zerstreuung. Alles aber, was da auftauchte, trug die volle Farbe des Lebens. Wie sehr wäre nicht eine voll ausgebildete, aller Kunstmittel mächtige Musik willkommen gewesen! Wenn gerade damals die Architektur, deren Werke gleich jenen der Musik nicht vorstellen, sondern sind, einen hohen Formen- und Schönheitssinn entwickelte: so lag auf der Musik einstweilen die Last der Arbeit, sich aus rohen Anfängen herauszubilden, noch viel zu schwer, als daß sie mit den anderen Künsten hätte Schritt halten und sich zur freien Schönheit erheben können. Den harten, faßbaren Stein verstand diese kräftige Zeit durch kräftige Schläge mit Hammer und Meißel in harmonische Form zu gestalten, aus ihm schwungvolles Laubwerk aufblühen zu lassen und den ursprünglich so derben, schwer lastenden romanischen Bau zu so prächtigen als fein durchbildeten Formen zu veredeln; aber das Luftgespinnst der verwehenden Töne

vermochte sie nicht zu erfassen, um es zum harmonischen Wechselspiele, zum reinen Zusammenklange zu verbinden. Der poetische Drang der Zeit, der Schönheitssinn, das Verlangen nach wirklichem Genuße konnte von dem hier Gebotenen nicht befriedigt werden. Da mit der Kunstmusik einstweilen nichts anzufangen war, so machte sich der Dichtersinn der Zeit als lyrischer Gesang Luft, wo Wort und Melodie vereint erklangen, wo nicht die Schulregel des Tonlehrers, nicht die profunde Wissenschaft des Mönches dareinzureden hatten, sondern wo nur der Drang des Gemüthes das Wort des Liebes- oder Frühlingsliedes gleich mit dem rechten dazu gehörigen Tone fand.

Ehe wir aber auf den bunt blühenden Garten dieser Dicht- und Gesangeskunst, des Troubadour- und Minnegesanges, einen Blick werfen, müssen wir uns noch einmal in das Düster von Klostergängen und Mönchszellen verlieren; denn von ihnen ging mit dem Beginne des neuen Jahrtausends einer der großen Epochenmänner der Tonkunst aus, der Benediktinermönch Guido von Arezzo (Guido Aretinus) aus dem Kloster Pomposa bei Ravenna. Sein Auftreten wurde für die Entwickelung der Musik folgenreicher als je das Auftreten eines Lehrers oder Meisters vor ihm; mit Recht nannte man seinen Namen neben dem des Boethius und der Mönchswitz pries ihn in den Versen:

Haec finxit Guido, distinxit et ordine digno
Musica quo vixit vivo, moriente refrixit.

Die ganze Mühe; welche das Mittelalter an die Bearbeitung des Tonstoffes wendete, wird insgemein auf seinen Namen zurückgeführt: Guido von Arezzo ist gleichsam ein Abstractum, ein mythisches Wesen geworden. Man hat auf diesen „Ehrenschädel" alle möglichen Kronen gehäuft. Guido hat nach den stets nachgesagten Ueberlieferungen Alles erfunden: die Notenschrift, das Monochord, das Klavier, die Solmisation, den Contrapunkt und endlich die Musik in Pausch und Bogen: „Beatus Guido inventor musicae" steht unter einem (angeblichen) Bildnisse Guido's, das zu Arezzo gezeigt wird. Guido, wie er uns in seinen Schriften entgegentritt, war ein Mann von vorwiegend praktischem Sinn und angeborenem entschiedenen Lehrtalent; er nahm Aergerniß an der Unbeholfenheit der Singlehrer und Sänger, welche bei unendlicher Mühe sehr wenig leisteten, und er ließ sie solches fühlen. Obwohl zu seiner Zeit musikalische Ausbildung schon weit verbreitet, Musiklehrer aus Italien, Griechenland, Frankreich und Deutschland geschätzt und gesucht waren, herrschte doch bei vielen große Unwissenheit und bei einem solchen Stande der Dinge konnte natürlich der Kirchengesang nicht gut gedeihen.

Ein besserer, rascher und sicher zum Ziele führender Unterricht that Noth. Guido machte ihn zu seiner Lebensaufgabe und, nach vielen Verfolgungen, erreichte er sie unter dem Schutze des Papstes Johann XIX. (1024—1033). Er ist in seinen Traktaten freilich auch ein Mann der grauen Theorie, wie alle Musikgelehrten seiner Zeit; aber er lehrte seine Knaben in der Volkssprache, was ihnen faßlich und was für sie brauchbar sein konnte, er übte ihr Gehör, er lehrte sie nach sicheren Kennzeichen unterscheiden, wo der Schritt eines halben und wohin jener eines ganzen Tones gehöre; er schrieb die Gesänge mit einer Notirung, die

an das Gedächtniß des Lehrlings keine maaßlosen Anforderungen stellte, wie die bisherige Notirungsweise, und die sich mit weniger Uebung leicht weglesen ließ. Er lehrte seine Schüler die Töne und Intervallen nach dem Monochord kennen, einem Instrumente, auf welchem die Verhältnisse der letzteren ausgemessen und durch Zeichen bemerkt werden; er ist aber nicht dessen Erfinder, da es schon bei Boethius und den musikalischen Mönchen vor Guido eine große Rolle spielt. Unter den angeblichen Erfindungen, womit dieser die Tonkunst außerordentlich gefördert haben soll, wird auch das Klavier genannt, das älteste Instrument, dessen Seiten (chordae) mit Schlüsseln (claves) angeschlagen wurden, und das man also Chlavichord nannte, oder nach dem glockenähnlichen Tone Clavicymbalum, und das vielleicht nach Art des viergetheilten Monochords wenige Saiten gehabt haben mag. Allein es war noch ein anderes saitenreicheres Instrument zur Hand, welches um so mehr als Vorbild des Clavichords, dessen Erfindung erst in das Jahrfünfzig zwischen 1350 und 1400 zu setzen ist, dienen konnte, als es mit dem Monochord die größte Aehnlichkeit hatte, ja zur Alexandrinischen Zeit wirklich Monochorddienste leistete. Es war dies das erst durch den Verkehr mit dem Orient in das christliche Europa gekommene, ganz vorzüglich in Italien beliebte und verbreitete Psalter-Instrument; das Clavichord, Virginal (Jungferninstrument) u. s. w. in seiner ältesten Form ist nichts als eine Vervollkommnung jenes Psalters (Ambros II. 200, 505), so wie das Spinett (von den dornenartigen Tangenten so geheißen) eine spätere Erfindung oder wenigstens ein späterer Name als das Clavicymbalum.

Wenn das Clavier der Guidonischen Epoche eine noch unbekannte Sache war, so kamen dagegen die, in Italien schon von der Römerzeit her bekannten und zur Zeit der Karolinger in die Kirchen bereits eingeführten (Ambros II. 65) Orgeln um jene Zeit mehr und mehr in Aufnahme und im Laufe des zehnten und eilften Jahrhunderts fanden diese Instrumente in ganz Europa Verbreitung, ohne doch für ein unentbehrliches Bestandstück der Kirchenmusik zu gelten, wie Concilienschlüsse ausdrücklich zu bemerken finden und wie auch der Bischof Baldrik von Dol meinte: Orgeln dürfe man nach kirchlichem Gebrauche benutzen, wo sie aber fehlen, könne man sie ohne Sacrilegium entbehren. Es gab schon im zehnten Jahrhunderte mitunter große oder doch starke Orgelwerke: im Jahre 951 ließ Bischof Elfeg für die Kirche von Wincheſter eine Riesenorgel bauen, welche Wolstan, ein Benediktinermönch und Sänger der dortigen Abtei, in dem Leben des heil. Swithun voll Bewunderung poetisch beschreibt und preist. Aber eben diese Beschreibung gibt einen Begriff von der bei ungeheuerlicher Unbehilflichkeit doch großen Armuth dieses Apparates.

Deutschland zeichnete sich früh durch geschickte Orgelbauer aus; die Kunst des Orgelbaues, wie jede andere, befand sich in Mönchshänden. Da die Orgel ursprünglich allein wegen des Priestergesanges in der Kirche Eingang fand, so wurde sie in der Nähe des Chores, besonders auf dem Lettner (Odeum) aufgestellt, und erst als man große Werke zu bauen anfing, fand sie gewöhnlich auf einer hohen Emporbühne am Westende der Kirche ihre Stelle. Vom 12. Jahrhundert an machte man ganz kleine tragbare Orgeln, man nannte sie Portative:

der Spieler trug sie an einem Riemen umgehängt, regierte mit der einen Hand den Blasebalg und mit der andern die Tasten. Diese Duodezorgeln konnten natürlich nur einen kleinen Umfang und mußten bei der Kürze der Pfeifen einen hellen hohen Klang haben, waren aber ein weit verbreitetes und populäres Instrument. Sehr beliebte Instrumente waren auch die Glockenspiele (tintinnabula oder cymbala). Sie bestanden ganz einfach aus einer Reihe aufgehängter gestimmter Glocken, denen man durch Anschlagen mit einem Hammer eine Melodie abgewann.

Guido hat weder, wie ihm die gläubige Ueberlieferung nachrühmte, das Monochord, noch viel weniger das Clavier erfunden, die Tropen oder Kirchentonarten nicht festgestellt, das Gamma nicht beigefügt, die lateinischen Buchstaben zur Bezeichnung der Töne nicht eingeführt, die Notenschrift nicht erdacht; er hat die Diaphonie nicht als der Erste angewendet, vom Contrapunkt, selbst von einer vernünftigen Harmonie hatte er kaum eine Ahnung. Guido mag den Ruhm aller angeblichen Erfindungen ohne Weiteres entbehren, sein wahrer Ruhm bleibt ungeschmälert: er hat der Musik, die vor ihm aus einem unsicher und ungenau vom Lehrer auf den Schüler traditionell überlieferten Musikmachen bestand, eine sichere, nicht zu verrückende Norm in Schrift und Uebung gegeben; und so gut wie jener Unbekannte, der zuerst den gehöhlten Baumklotz ins Wasser schob und zeigte, wie man durch Handhabung einer Schaufel ihn beliebig leiten und mit seiner Hilfe Ströme übersetzen könne, der Begründer der Schifffahrt zu heißen verdient, wie armselig sein Canot auch neben dem das Meer stolz durchschneidenden Linienschiffe heißen muß, ebenso hat Guido durch die Anwendung der Sylben ut re mi fa sol la und durch Fixirung der Neumen auf ein System von vier Linien der bisher haltlos und unsicher ausgeübten Tonkunst einen festen Weg gezeigt, der alle Lehrer und Schüler fortan auf gleichem und sicherem Pfade erhielt: und in diesem Sinne darf er Restaurator, ja Begründer der Musik heißen.

Wo man Musik trieb, wurde Guido's Name mit Ehrfurcht genannt, das ut re mi fa sol la wurde der Grundstein der ganzen Musik. „Mit diesen Namen (ut re mi u. s. w.) werden die Noten", sagt Johann de Muris, „von den Franzosen, Engländern, Deutschen, Ungarn, Slaven und Daciern und den übrigen cisalpinischen Völkern bezeichnet (Guido von Arezzo und die Solmisation bei Ambros II. 144—216; Schilling III. 389—397, Bernsdorf II. 272—8).

Von Guido führt zwar ein direkter Pfad bis in unsere Musik hinein; wir müssen aber die Troubadours und ihre Verwandten schon als historische Erscheinung von hoher Wichtigkeit ins Auge fassen, denn in ihre Gesänge flüchtete sich der Wohlklang der Melodie zu einer Zeit, wo die übrige Musik in den Händen der Scholastik ein abschreckendes Aussehen erhielt, und sie hegten und pflegten die Freude an Gesang und Wohlklang bis die Zeiten kamen, wo auch die höhere Kunstmusik die Mönchskutte auszuziehen anfing.

Unter dem lieblichen Himmel Südfrankreichs, in dem gartengleichen Lande, wo Rebe, Oel- und Mandelbaum in reizendem Gemische die Fluren bedecken, wo weibliche Schönheit und ritterlicher Muth dem Leben Glanz verliehen, mußten nothwendig Dichtkunst und Gesang mit ihrer idealen Sprache dem Leben die letzte und höchste Weihe des Poetischen leihen. Die Höfe der Grafen von Toulouse, der

Provence und von Barcelona waren Pflegstätten der Dichtkunst (art de trobar, später gay saber oder gaya ciencia, die fröhliche Wissenschaft). Nach dem Erfinden (trobar, trouver) nannte man im südlichen Frankreich die Dichter „Trobadors". Als erster von ihnen wird Graf Wilhelm von Poitiers (1087 — 1127) genannt. In Frankreich sang der Troubadour nur selten, wie es in Deutschland bei dem ihm verwandten Minnesänger der Fall war, seine Lieder selbst; dazu hatte er kunstfertige, im Gesang und im Spielen musikalischer Instrumente wohlerfahrene Diener zur Seite, denen er seine Gesänge übergab. Sie hießen „Jongleurs" d. i. Spieler oder vielmehr, da sie auch durch allerlei Possen für die Erheiterung der Gesellschaft zu sorgen hatten, geradezu Spaßmacher (joculatores, provençalisch Joglar, nach jetzigem Idiom Joueurs) als Sänger „Chanteors", und insofern sie Instrumentalisten waren und in dieser Eigenschaft zum Tanze aufzuspielen hatten, „Estrumanteurs".

Gegen die eigentlichen Trobadors standen sie immer nur in einem sehr untergeordneten Verhältniß: jene waren die eigentlichen edeln, freien Dichter und Sänger, welche nicht um Lohn sangen, diese die bezahlten Diener. Sordel nahm es sehr übel, als ihn ein anderer Troubadour einen Jongleur genannt hatte: „er gebe ohne zu nehmen", sagte er, „und er wolle für seine Kunst keinen Lohn als Liebeslohn" (e non voill guierdon mas sol d'amor). Wer aus Poesie und Musik ein Lohngewerbe machte, der „Hofdichter" (wie sich Dietz ausdrückt) oder der Troubadour für baare Bezahlung, wie wir ihn auch nennen könnten, mußte sich gefallen lassen Jongleur zu heißen, so gut wie der bloße fahrende Musikant auch Jongleur genannt wurde. So wenig aber nun der tapfere Ritter die hilfreichen Dienste des Knappen entbehren konnte, so wenig mochten die edeln Troubadours die Dienstleistung der Jongleurs entbehren. Wo der Troubadour nicht in Person erscheinen konnte, dahin brachte der Jongleur d. i. der Lohntroubadour die ihm anvertrauten Gedichte und Weisen.

Im nördlichen Frankreich und in England hatte dieses Sängerwesen einen etwas ernsteren, gehaltneren Ton als bei den feurigen, leichtblütigen südfranzösischen Troubadours. Die edeln Dichter-Sänger hießen hier Trouveurs. Selbst unter den musikalischen Dienstmannen gab es wieder talentvolle Dichter, welche als Menétriers, Menéstrels oder Troveors bastarts, anglo-normannisch als Minstrels, Menstrelles oder Mynstrellis, aber auch als Jestours oder Gestours, Juglers, Jonglers oder Gleemen bezeichnet wurden. So hatte endlich das Wort Menéstrel doch auch die Nebenbedeutung eines Musikanten, wie Jongleur im Süden.

Die Mittelpunkte seiner Bildung, ritterlichen Sitte und geläuterten Geschmackes wurden auch Mittelpunkte dieser ganzen Dicht- und Singekunst. Die Königshöfe von Frankreich und England, der Hof des Herzogs von Brabant, des Grafen von Flandern, des Grafen von Champagne waren in dieser Beziehung berühmt. Unter den Großen gab es gepriesene Troubadours. Von da verbreitete sich die edle Kunst nach Portugal, Spanien und Italien.

In den Gesängen herrschte eine von der rituellen Gregorianischen völlig verschiedene, ganz liedmäßige Methodik. Aber die Harmonie war ihrerseits noch nicht ausgebildet genug, um diese schönen Blüten zum Kranze verschlingen und

sich ihnen, ihre volle Bedeutung erst recht und ganz hervorhebend und ihnen dienend, unterordnen zu können. Daher verging dieser Melodienfrühling rasch und spurlos.

Eine eigene Classe bildeten die Lieder zum Tanze, die Reihentänze, wobei die Tanzenden einander im Kreise an den Händen anfaßten (Carols, nach dem lateinischen Choreola, später Rondet de Carols, belgisch Rondeau, deutsch „umme gende tentz"), und die Hüpftänze (Espringale oder Espringerie, deutsch „springende tentz"), die beiden Hauptgattungen der zu jener Zeit gebräuchlichen Tänze. Ein solches Tanzlied trug eine Person Solo vor, oft eine Dame; die Tanzenden fielen dann mit dem Refrain im Chore ein. Auch die Ballade war, wie ihr Name andeutet, ursprünglich ein Tanzlied, sie wird zuweilen ursprünglich geradezu Ballet genannt.

Ungleich schöner als alles, was uns von diesen Singweisen erhalten worden, verdient ein Marienlied (Sirvente) von Adam de la Hale (um 1270) zu heißen, dessen Melodie von großer Zartheit und Innigkeit ist. Die französische Literaturgeschichte bezeichnet ihn als einen der Begründer der dramatischen Kunst in Frankreich. Die Musikgeschichte nennt ihn unter den ersten, denen wir Versuche in mehrstimmiger contrapunktischer Composition danken. Er und Wilhelm Machaud (so genannt nach seinem Geburtsorte Machaut oder Mascandinum, in der Champagne, lebte um die Mitte des 14. Jahrhunderts) bilden den verbindenden Uebergang von den Trouveurs zu den eigentlichen geschulten Musikern. Gleich jenen erfanden sie Worte und Singweisen ihrer Gedichte frischweg, wie sie der innere Drang dazu antrieb, und hier glückten ihnen reizende Productionen. Als gelehrte Musiker setzten sie mehrstimmige Singstücke, die uns freilich nur als höchst rohe, beinahe barbarische Versuche erscheinen. Wie Adam de la Hale den Herzog von Artois nach Neapel, so begleitete Machaud den böhmischen König Johann von Luxemburg als Secretär nach Prag. Zahlreiche Gedichte beider Meister finden sich noch in alten Handschriften, von Adam auch heitere Liederspiele. (Bernsdorf I. 58—61, II. 278, Ambros II. 230—2.)

Musikalische Bildung war allgemein, sie war ein wesentliches Stück einer guten Erziehung. Jacob Falke in seinem Buche „Die ritterliche Gesellschaft im Zeitalter des Frauencultus" sagt: „Fast ein größeres Erforderniß für die Bildung des jungen Ritters als Schreiben und Lesen scheint Musik gewesen zu sein: Gesang und Saitenspiel. In einer Zeit, wo das gesellige Leben einen so raschen und geistigen Aufschwung nahm, mußte die Weckung und Uebung der geselligen Talente, die übrigens geschätzt wurden, von besonderem Werthe sein. Musik war ein gewöhnliches und das erste Unterhaltungsmittel, und wo sich junge Leute zusammenfanden, wurde alsbald zum Reigen gesungen und gespielt. Ohne allgemein verbreitete Kenntniß der Musik, wie wäre diese Unzahl der lyrischen Dichter möglich gewesen, deren uns bekannte Namen allein zu Hunderten zählen, und die ebensowohl singen wie sagen mußten? Wie den Vögeln im Walde scheinen der Ritterwelt Gesang und Dichtkunst angeboren und natürlich zu sein, daß sie mehr als Sache des Standes und der Standesbildung erscheinen, denn des Talentes".

Die gleichzeitigen Gedichte schildern nun die Erscheinung der ritterlichen Sänger als glänzend und anmuthig.

Die Instrumente, welche die jungen Damen zu lernen hatten, waren Saiteninstrumente, sowohl solche die geschlagen oder gegriffen wurden wie die Leier, die Harfe, als auch solcher Art, die man mit dem Bogen streicht. Die Fidel oder Geige wird häufig als das Instrument der Damen erwähnt. So heißt es unter andern beim Reimchronisten Ottokar von der „Buhle" König Wenzels II. von Böhmen, der schönen Agnes, daß sie „fideln und singen" konnte. Gesang war die gewöhnliche Begleitung zur Instrumentalmusik, und die Damen mußten ebenfalls darin geübt sein. Ihre musikalische Ausbildung war für sie ein Gegenstand der Eitelkeit geworden, und sie ließen sich ebenso nöthigen und bitten wie heutzutage, was aber keineswegs von den höfischen Anstandslehren gebilligt wurde: sie sollten nicht zu viel singen, weil das den Gesang entwerthe; sie sollten aber auch nicht hoffährtig damit thun, denn es mache sie unbeliebt. Neue Musikalien, Lieder wie Melodien, brachten ihnen die fahrenden Sänger zu, sowohl eigene Compositionen wie fremde.

Unter Leyer (lyra) und Sambjut (sambuca), welche spielen zu können sich Tristan rühmt, dürften wohl, da das „Fidelspiel" und die Symphonie (chifonie, Drehleier) schon früher genannt worden, jene Lauten- und Guitarreinstrumente zu verstehen sein, die durch die spanischen Mauren oder auch durch die Kreuzfahrer aus dem Orient nach Europa kamen und denen man erst auf Malereien aus dem 12. und 13. Jahrhundert begegnet.

Die musikkundigen Diener, welche in der vornehmen Gesellschaft die Stelle der eigentlichen Musikanten vertraten und denen das eigentliche Musikmachen zufiel, mußten freilich als Tausendkünstler mit allen möglichen Instrumenten fertig zu werden wissen. Ein Jongleur müsse wenigstens neun Instrumente spielen können, hieß es. Die Viole (viele), Drehleier (chifonie), die Rote, das Psalter (salteire) sind die uns wohlbekannten Instrumente, die muse ist nichts anderes als die Sackpfeife, welche Johann Cotton für das Instrument aller Instrumente erklärt, weil sie ja die Eigenheiten aller in sich vereine, muthmaßlich habe sogar die Musik davon den Namen. Die Frestele war vermuthlich ein ländliches Instrument, etwa eine Art Schalmai oder Abart der Sackpfeife, mit der sie in demselben Verse genannt ist, nach Anderen eine Pansflöte. Die späteren lustigen ländlichen Lieder, welche man Frottole nannte, mögen wohl davon den Namen haben. Gigue ist vielleicht das Stammwort unserer Geige (giga), etwa benannt nach ihrer Form, welche an Schenkel und Bein einer Ziege oder eines Hammels (gigue, gigot) mahnte. Diese hell und durchdringend tönenden Geigen mochten oft bei der Tanzmusik dienen, daher Gigue oder jig auch der Name eines muntern Tanzes wurde, dessen Rhythmen bei den späteren Componisten bekanntlich zu Instrumentalsätzen in der Weise capricciöser Scherzi verwendet wurden. Die älteren Dichter nennen Gige und Rotte als verwandte Instrumente gerne zusammen. Die „Harmonie" war vermuthlich ein Klingel- oder Klapperapparat zur Bezeichnung des Rhythmus, denn sogar ein bloßer Reifen mit Glöckchen besetzt (circulus tintinnabulis instructus) war sehr beliebt.

Die Begleitung des Gesanges durch die Instrumente kann füglich nur im Mitspielen der gegebenen Melodie im Einklange, im Angeben einzelner Haupttöne u. s. w. bestanden haben; war der Jongleur oder Menetrier hinlänglich gebildet, so mochte er vielleicht auf seinem Instrument etwas dem Organum oder dem Diskantus Aehnliches versuchen.

Die Stimmung der zur Begleitung des Gesanges dienenden Bogeninstrumente war (nach einem Tractat des Hieronymus de Moravia) eine solche, daß sie sich jenem Zwecke vollkommen anbequemte. Die Rubebe hatte den Tiefklang unserer Viole und war ohne Zweifel eine schmale lange Geige. Die Vielle, wegen der tiefen Saite so zu halten, wie jetzt die Viole, hatte fünf Saiten, man konnte sie auf drei Arten stimmen und im Sinne der harmonischen Kunst des 13. und 14. Jahrhunderts förmliche Trio's auf derselben aufführen. Die Tänze und Gaukelkünste der Jongleurs wurden oft vom Spiele einer Doppelflöte (mit 2 Röhren von ungleicher Länge) begleitet.

Das Orchester (wenn wir es so nennen dürfen) hatte sich allmälig namhaft vermehrt, auch durch sarazenische Instrumente, welche durch die Kreuzzüge nach Europa kamen. Die Zamr-Oboen, welche der orientalische Sprachgebrauch zu den Trompeten und Kriegsinstrumenten zählt, haben zuverlässig für die Pommer als Muster gedient und mögen zugleich mit den wirklichen Trompeten in Aufnahme gekommen sein; zweifellos ist es aber von den Lauten und Rebecs oder Rubeben, daß sie nichts sind als die orientalischen Instrumente l'Eud und Rebab. Auch die Trommeln und Pauken wurden der sarazenischen Kriegsmusik entlehnt. Das Schmettern der Trompeten, das Dröhnen der Trommeln behagte den Rittern, es bildete fortan auch im Abendlande die kriegerische Musik. Schon Landgraf Ludwig kündigte dem Heere der Kreuzfahrer seine Ankunft durch Tamburen und Hörner an. Die französischen Chronisten und Poeten reden von „Trompettes, tubes, tromps, clarons, claronceaux, cors, cornets" und Buisines (Buccinae, Posaunen). Die italienischen Städte ließen ihren großen Fahnenwagen (Caroccio) von Trompetern begleiten. Balduin wurde 1204 zu Constantinopel unter Trompetenfanfaren auf den Schild gehoben. Die Trommeln und Pauken nannte man Tabours, Taburins oder Tamborins und Naquaires, letzteres Wort mit Beibehaltung der arabischen Benennung Nakarieh.

Zwischen dem 12. und 15. Jahrhunderte traten mannigfache Veränderungen ein. Die Laute, die Posaune, der Pommer, Triangel, die Stamentinpfeife mit dem zugehörigen Trommelchen sind neue Erwerbungen. Die Weise, durch Blasen einer Pfeife, die mit einer Hand bedient wurde und durch Schlagen mit einem von der andern Hand geführten am Gürtel des Spielers hängenden Trommelchen eine Art Ensemble primitivster Art hervorzubringen, war in der Zwischenzeit aufgekommen. Für sonderlich kunstvoll galt diese Manier bei den distinguirten Musikern aber schon damals nicht, es war eigentlich nur Bauernmusik, die gegen die edle Kunst der Vielleurs nicht in Vergleich kam, gleichwohl aber sehr beliebt und verbreitet war und sich bis in das 17. Jahrhundert hinein erhielt (Die Troubadours und Minstrels bei Ambros II. 216—246, 507, bei Schilling IV. 657, VI. 697—99, b. Bernsdorf II. 961, III. 765.)

Derselbe Geist, der bei den romanischen Völkern in Frankreich, Spanien und Italien die Troubadours hervorgerufen hatte, fand bei den germanischen Stämmen Deutschlands seinen Ausdruck im Minnegesang. Was aber in seinem letzten Grunde durch den gleichen Geist angeregt war, gestaltete sich in seinen Aeußerungen nach den Stammeseigenheiten der romanischen und der germanischen Völker wesentlich verschieden. Das Naturgefühl der deutschen Minnesänger für Frühling, Blumen, Vogelsang gestaltet sich weit inniger und zarter. Der Frauendienst der Troubadours nimmt auch wohl die Färbung leidenschaftlicher Erregung oder auch bloßer Galanterie an. Die Minne dagegen ist der reine Nachklang des Mariencultus, ob es gleich nicht an Beispielen einer mehr irdisch sinnlichen Richtung auch hier nicht fehlt. Wie in Frankreich war es auch in Deutschland der mildere Süden, wo die Blüte dieser Poesie zuerst sich zeigte, als deren glänzendste Zeit die Epoche der Hohenstaufischen Kaiser angesehen werden kann. Die beiden Friedriche waren Dichterfreunde und Dichter; auch Conradin, König Wenzeslaw (Wenzel) von Böhmen, Kaiser Heinrich VI., Herzog Heinrich von Breslau und andere Fürsten dichteten Minnelieder, während andere Große wie die Babenberger Herzoge in Oesterreich und unter den deutschen Fürsten Landgraf Hermann von Thüringen als Sängerfreunde berühmt waren. Bei dem Landgrafen Hermann fand auf der Wartburg 1207 jener berühmte Wettstreit statt, der mit dem Namen des Sängerkriegs bezeichnet und selbst wieder öfter Gegenstand dichterischer Darstellung geworden ist. Der deutsche Minnesinger, der auf Ritterburgen und an Königshöfen erschien, um als geehrter Gast die gute Aufnahme mit Gesang zu lohnen (ein ins Romantische übersetzter antiker Aöde), hatte nicht den zweideutigen Jongleur, den „Gaukler", zum Gefährten; er mochte, wie Volcker im Nibelungenliede oder wie Tristan, seinem Instrument am liebsten selbst die Begleitung seines Gesanges entlocken. Die hierher gehörigen Schilderungen in Gottfrieds Tristan und Isolde sind ebenso unverkennbar wirklichen Verhältnissen entnommen, als sie andererseits allerdings diese Wirklichkeit in poetischer Verklärung aus dem Spiegel der Dichtung widerstrahlen lassen. Keineswegs aber gehörten die Sänger durchaus dem ritterlichen Stande an, so wie unter den französischen Trouvéren z. B. Adam de la Hale und Guillaume Machaud keineswegs von adeliger Geburt waren. Unter den Sängern auf der Wartburg waren Wolfram von Eschinbach, Walther von der Vogelweide, Heinrich Schreiber und Heinrich von Zwetzschin, wie sich der Thüringer Chronist Johann Rohte, Canonicus zu Eisenach, ausdrückt „rittermessige Mann unde gestrenge Weppener", wogegen Bitterrolff „eine von dez lantgravin hofgesinde" und Heinrich von Aftirdingin (Ofterdingen) „eyn borger uz der stad Ysenache" war. Die nicht ritterlichen Sänger hießen Meister.

Wie in den Dichtungen der Minnesinger eine reiche Fülle von Poesie und Schönheit sich offenbart, hat sich auch von ihren mit der Dichtung in genauem Zusammenhange stehenden Singweisen in mittelalterlichen Handschriften eine überaus große Menge erhalten, welche, wenn auch vom abstrakt musikalischen Standpunkte aus gering und bedeutungslos, doch gegen die schwerfällige Psalmodie der Meistersinger noch immer völlig schwung- und lebenvoll sind.

Der Blütenzeit des Minnegesanges war, wie jeder andern Blütenzeit, ein Ziel gesetzt, das sie bald genug erreichte. Von den Rittern und ritterlichen Sängern ging die Kunst auf die Bürger und ehrsamen Handwerker über: der ritterliche Minnesang wurde zum zunftmäßigen kleinbürgerlichen Meistergesange; aus der blühenden Rose entwickelte sich die magere dürre Frucht der Hagebutte. Das Einbannen der Kunst, welche der von Burg zu Burg, von Abenteuer zu Abenteuer ziehende ritterliche Sänger frei und froh getrieben hatte, in die Mauern der Städte, in die Bande der Zunft, in die Kreise des Bürgerthums und Pfahlbürgerthums drückt das wechselseitige Verhältniß des Ritterthums und der Städte in seiner Weise sehr bezeichnend aus. Die bürgerlichen Meistersinger selbst erblickten in den ritterlichen Meistern des Gesanges ihre Vorfahren, sich selbst als deren legitime Nachkommen. Sie rühmten sich, daß „schon in Gegenwart Kaiser Otto's des Ersten und Papst Leo's des Achten zwölf Meister und Dichter aus Teutschland in Pavia mit Prob und Composition berühmt bestanden, daruff ihnen Kaiser Otto und Bapst Leo Brieff und Siegel geben und sie mit einer güldin Cron verehrt, darumb sie singen sollten und solche Kunst im gantzen römischen Reich Teutscher Nation ausbreiten sollten."

Durch solche mythische Traditionen suchten die Meistersinger die Anfänge ihrer Kunst bis in das 10. Jahrhundert hinaufzurücken. Jene zwölf Meister sollten die Kunst erfunden haben; als der älteste wurde Klinsor oder Klingsohr genannt. Urkundlich erscheinen die Meistersinger im 14. Jahrhundert. Kaiser Karl IV. gab ihnen 1387 Wappenrecht und Freibrief. Der Hauptsitz des Meistergesangs war damals Mainz, auch in Frankfurt, Colmar, Würzburg, Zwickau und Prag wurde er eifrig betrieben; im nächsten Jahrhundert erreichte er in den freien Reichsstädten Straßburg, Augsburg und Nürnberg, etwas später auch in Regensburg, Ulm und München seine Blüte und verbreitete sich im 16. Jahrh. bis an die äußerste Westgränze Deutschlands, nach Mähren, Steiermark, Schlesien und bis nach Danzig hinauf. Neben Mainz wurden Nürnberg, Augsburg, Ulm und Straßburg die Städte, deren Meistergesang im größten Ansehen stand. In Nürnberg fanden Wettsingen der Meistersinger noch nach dem dreißigjährigen Kriege statt. Christoph Harsdörfer, der Mitbegründer der Pegnitzschäferei, der es noch zu hören bekam, vergleicht ihre Art zu singen „dem Choral oder der Ebräermusik"; ja die Zunft erhielt sich bis ins 18. Jahrhundert, in Straßburg wurde die Gesellschaft am 24. November 1780 in feierlicher Versammlung der letzten sechs Mitglieder, die dabei zum letzten Male Gesangvorträge hielten, freiwillig aufgelöst. Ein völliges Ende fand der deutsche Meistergesang überhaupt erst 1839, als die letzten vier Mitglieder der Ulmer Singschule ihre Innungszeichen, ihre Bücher und ihre Fahne dem dortigen Liederkranze mit einer förmlichen Urkunde übergaben. Die Kunstgesetze, hier zugleich Zunftgesetze, waren in der sogenannten Tabulatur verzeichnet, wo für jeden genau bezeichneten Fehler auch eine bestimmte Strafe festgesetzt war; zu überwachen, daß die Gesetze von den Singenden auch gehörig beobachtet würden, war Sache der unter dem „Merckmeister" stehenden „Mercker". Der Obermeister, Kronenmeister, der Merckmeister mit seinen Merckern, der Büchsenmeister (Kassirer) und Schlüsselmeister (Verwalter) bildeten zusammen

den Zunftvorstand; die Zunftangehörigen theilten sich in Meister, Dichter, Singer und Schulfreunde. Der Meister legitimirte sich durch Erfindung neuer Gedichte und neuer Melodien, der Dichter sang eigene Gedichte nach fremden Melodien, der Singer wußte die gangbaren Melodien auswendig, ohne selbst in etwas als Erfinder aufzutreten, der Schulfreund besaß eine genügende Kenntniß der Tabulaturgesetze Wer in einem Hauptsingen den Preis davongetragen hatte, durfte Lehrlinge bilden, welche bei genügsamer Ausbildung „gefreit", d. i. unter die Meister aufgenommen wurden. Wer die Tabulaturgesetze noch nicht völlig innehatte, hieß „Schüler." Die Mitglieder insgesammt nannten sich „Liebhaber des deutschen Meistergesanges". Sie betrachteten ihre Verbindung wesentlich als Bewahrung der Lehre rechten Gesanges. Jede Zusammenkunft hieß Schule und sie unterschieden gemeine Singschulen und Festschulen. Die Abhaltung einer solchen Schule oder Zusammenkunft wurde durch öffentlichen Anschlag bekannt gemacht: man wolle „eine öffentliche christliche Singschul" abhalten, „Gott dem Allmächtigen zu Lob, Ehr und Preiß, auch zu Ausbreitung seines heil. göttlichen Wortes"; daher wurde erinnert, „es solle auf gemelter Schul nichts gesungen werden, denn was heyliger göttlicher Schrifft gemäß ist, auch verbotten seyn zu singen alle Straffer und Reitzer, daraus Uneinigkeit entspringet, desgleichen alle schandbahre Lieder." Dann wurde auch wohl Zeit und Ort des abzuhaltenden Singens näher bestimmt. Die Schulen wurden insgemein in den Nachmittagsstunden eines Sonn- oder Feiertages gehalten. In Straßburg versammelte man sich in der sogenannten „Zunftstube zur Luzern" oder „Herrnstube". Außer der schriftlichen Ankündigung wurden auch die mit religiösen und allegorischen Emblemen, Bildnissen berühmter Meistersinger u. s. w. buntbemalten Schultafeln ausgehängt als Zeichen des bevorstehenden Wettsingens. Im Saale oder der Kirche nahm bei Beginn der Schule das „Gemerck" die Sitze an der Oberstelle ein, war es in der Kirche, vor dem Hochaltar. Auch wer im letzten Singen den ersten Preis gewonnen, durfte sich ins Gemerck setzen und seine Meinung über die Leistungen abgeben. Wurde ein sogenanntes „Freisingen" gehalten, so konnten auch Personen, die nicht zur Sängerzunft gehörten, auftreten; die Wahl der zu behandelnden Stoffe stand frei, aber es wurden die Leistungen keiner Beurtheilung unterzogen und es fand keine Preisvertheilung statt. Beides geschah im „Hauptsingen", wo nur Angehörige sich hören ließen, die Stoffe der Bibel entlehnt sein mußten und auf jeden Fehler mit unerbittlicher Strenge „gemerckt" wurde. Die Vorträge mußten frei, ohne Zuhilfenahme eines Buches oder sonst etwas Schriftlichen gehalten werden. Die vier Mercker theilten sich in ihr Wächteramt: einer achtete auf die Reime, der andere auf das Versmaaß, der dritte auf die Melodie, der vierte hatte die aufgeschlagene Bibel vor sich, damit kein Verstoß gegen die „Geschrifft" vorkomme. Die Mercker schrieben jeden bemerkten Fehler auf, der dann mit den in der Tabulatur darauf gesetzten Strafen gebüßt wurde. Man konnte 32 Hauptfehler begehen: als „mundiren" d. h. zu hoch oder zu tief singen, „falsche Blumen", Verzierungen, welche eine Melodie unkenntlich machten, „Vorklang", Ansetzen zum Tone ohne noch ein Texteswort hören zu lassen, Veränderung der Töne, eigenmächtige Aenderungen in einer fremden Melodie u. s. w. Wer

ganz aus dem Geleise kam, von dem sagte man: „er habe sich versungen"; wer „irre wurde", mußte aufhören. Zuletzt wurden die Preise vertheilt, wie es auch schon die Ankündigung zu versprechen pflegte: „wer aus rechter Kunst das Beste thut, soll mit dem David- oder Schulkleinod verehrt werden, und der nach ihm mit einem schönen Kräntzlein." Der Hauptpreis für den, der „am glatteſten" d. i. ohne Fehler gesungen, bestand aus dem „Gehenke" d. i. einer Schnur oder Halskette mit Medaillen. In Nürnberg hatte Hans Sachs dafür ein Medaillon mit dem Bilde König Davids gespendet, das war eben jener Davidspreis oder die Davidskrone. Das „schöne Kräntzlein" bestand aus künstlichen Blumen; wer es gewann, nahm beim nächsten Singen die Gaben und Gehenke der Besuchenden in Empfang. Die Gedichte hatten ihre bestimmte Form: sie war dreitheilig. Nach dem ersten und zweiten „Stoll" (Strophe), die zusammen ein „Gesätz" bildeten, folgte mit geändertem Versmaaß und anderer Melodie der „Abgesang." Ein ganzes Lied hieß ein „Bar". Die Gesänge waren oft sehr umfangreich; bei Wagenseil werden Strophen von 34 gereimten Zeilen nahmhaft gemacht, ja es konnte deren Zahl bis auf 122 steigen. Breit ausgesponnene Gedichte dieser Art machten eine eigene Melodik nöthig, sie bequemt sich dem recitirenden Ton der langen Verse und Redesätze an und schwankt unter dieser Fessel ungeschickt, unschön und haltlos auf und ab. Unverkennbar ist ihre Verwandschaft mit jener Weise des Minnesanges, welches sich mehr in recitirender als in liedmäßig singbarer Form bewegt; aber es ist Alles weit schwerfälliger, roher, man kann sagen plebejischer geworden. Wo im Minnesange bei aller Einfalt der Melodieführung eine gewisse Noblesse und ein poetischer Zug durchklingt, ist hier Alles so nüchtern und geistlos wie möglich. Auch ein gewisser Anklang an den Gregorianischen Gesang, an die Psalmodie der Kirche, wie die Meister gewohnt waren Sonn- und Feiertags zu hören, tönt heraus, doch ohne eine Spur der Würde und Kraft, welche dem Gregorianischen Gesange eigen sind. Die Meistersinger hatten ihren Zunftschatz bestimmter Melodien oder „Weisen", denen Jeder nach Gutdünken sein Poëm unterlegen konnte, obgleich dem Meister die Erfindung eines neuen „Tons" keineswegs verwehrt war. Wurde die neue Melodie von den Merckern gebilligt, so setzte der Meister, der sie erdacht, seine Phantasie in Bewegung und gab ihr in Gegenwart zweier Mitmeister als Gevattern einen „ehrlichen nicht verächtlichen Namen", welcher insgemein höchst verwunderlich lautete: da gab es einen rothen Ton, einen blauen Ton, einen Blutton, eine geschwänzte Affenweis, eine kurze Affenweis, eine Rosmarinweis, eine blutglänzende Drahtweis, eine rothe Nußblütweis, traurige Semmelweis, spitzige Pfeilweis, Brundelweis, gelbe Lilienweis, gelbe Veigleinweis, gestreifte Saffranblümleinweis, Fettdachsweis, warme Winterweis, verschalkte Fuchsweis, englische Zinnweis, Blasii Luftweis, Beerweis, Adlerweis, hohe goldene Weis, Schreibpapierweis, spitzige Palmweis, einen gläsernen Halbkrügelton und wie diese vom barocksten Ungeschmack eingegebenen Benennungen sonst lauteten, zuweilen sogar mit mythologischen Anspielungen: „Orphei sehnliche Klagweis", „Cupidinis Handbogenweis" u. s. w. Die vier Hauptmelodien hießen die vier „gekrönten Töne": es waren der lange Ton Heinrich Müglins, Heinrich Frauenlobs, Marners und Barthel Regenbogens.

Wie sich die Meistersinger als die legitimen Nachfolger der Minnesinger ja den Meistergesang als die unmittelbare Fortsetzung des Minnegesanges ansahen so hatten sie unter ihren Weisen auch eine Auswahl, welche sie nach berühmten Minnesingern benannten. Haben die deutschen Minnesingerweisen auch nicht den an das Volkslied mahnenden leicht-melodischen Zug der französischen Trouveurmelodien, so sind sie doch unvergleichlich edler, belebter, melodiöser als diese von den Meistersingern nach berühmten Minnesingern benannten Töne, welche man vielmehr als echte Handwerkprodukte des Meistersingerthums anzusehen haben wird. Sie machen ohne Ausnahme durchaus den Eindruck der schwerfälligsten Pedanterie, einer schwunglosen, geistlosen Recitation, monoton und aller Schönheit bar.

Die breitspurige Prosa der Meistersinger trat jeden Funken von Poesie, wo ja einer glimmen wollte, erbarmungslos aus. Ihre Kunst war im Ganzen von grenzenloser Nüchternheit. Trotzdem fand sie doch den allgemeinsten Antheil. Jedenfalls hat der Meistergesang das Verdienst, der Musik im deutschen Bürgerhause eine Stätte bereitet zu haben. Aus den schönheitslosen Melodien der Meistersinger war freilich nichts zu gewinnen, aber wo man sich selbst eines so dürftigen Besitzthums freute, konnte sich unter günstigen Umständen auch Besseres einfinden und bleibend einbürgern. Die Hausmusik hat wirklich in Deutschland eine Pflege gefunden, wie sonst nirgends.

In Frankreich ging die Kunst der Troubadours zu derselben Zeit wie in Deutschland auch in Bürgerhände über.

Im nördlichen Frankreich und den belgischen Landen gestaltete sich die Kunst der Troubadours allmälig zu der, wie man sagte, „sehr edeln Kunst und Wissenschaft der Rhetorik" (très noble art et science de rhétorique) um. Die Vereine der „Rhétoriciens", die sogenannten „Kammern", zu denen sie sich in Belgien einigten, sind das Gegenbild der deutschen Meistersängerei; auch sie hatten ihre Preiskämpfe, in Belgien Landjuveelen und Haagspelen genannt, wobei ihre Leistungen unter der Controlle von Merkern (li bon entendeour) standen, wobei aber die belgische Solidität auch solidere Preise an Silberbechern, Denkmünzen u. s. w. spendete; auch sie hatten ihre Hierarchie (die Häupter), wo aber vornehmere Titel als in der deutschen Zunftmeisterschaft tönten (Prince, Keiser, Deken, Hooftman en Facteur); auch sie hatten eine „Oberkammer", die 1493 zu Mecheln Philipp der Schöne unter dem Namen, „Jesus mit der Balsamblume" errichtete, deren Vorsteher man den „souverainen Prinse" nannte; und auch hier schloßen sich zahlreiche „Kammerbrüder" dem Bunde an, wie denn bei dem Landjuveele 1561 zu Antwerpen nicht weniger als 1393 Rhetoriker zusammenkamen. Aber während die deutschen Meistersinger jenen Zunftschatz an Melodien besaßen und sich nach der Singekunst benannten, wendeten sich die französischen und belgischen Rhetoriker (wie schon ihr Name, die „Redner", andeutet) entschieden von der Musik, von der Singekunst zur bloßen Kunstpoesie, für welche aus ihrer Mitte eigene Lehrbücher entstanden, wie Mathias Casteleyns von Antwerpen 1548 geschriebene „Const von rhetoriken", oder die ältere „Art de dictier" (Dichtkunst, Dictirkunst) des Eustache Deschamps, Theorien, deren Lehren freilich zumeist auf ängstliche Sylbenzählerei und Reimhorcherei hinausliefen.

Während die deutsche Meistersängerei gewissermaaßen die Uebersetzung der freien ritterlichen Singekunst in das Spießbürgerliche war, hatten die Gesellschaften der Rhetoriker etwas von dem Exclusiven specifischer Literatenvereine, etwas, das an die späteren Arcadier in Rom erinnern könnte, hätten nicht die belgischen Kammern durch öffentliche Aufführung von Schauspielen und durch die lustige Person, den Sot, der bei keiner Kammer fehlen durfte und bei festlichen Aufzügen zu Esel mittrabte, einen dennoch volksthümlicheren Zug behalten. Die Rhetoriker verdienen aber trotzdem auch ihre Stelle in der Geschichte der Musik, denn gerade dadurch, daß sie sich so entschieden und ausschließend der Dichtkunst zuwendeten und die Musik ungepflegt ließen, wurde diese in den Niederlanden in ganz eigenthümlicher Weise gefördert und rasch zu einer Ausbildung gebracht, die sie unter Zunftzwang und in einem Zwangsbündnisse mit der Wortdichtung nicht oder doch nicht so bald zu erreichen vermocht hätte, und durch welche sie rasch die Oberherrschaft über die anderen europäischen Länder errang.

Die Melodien der deutschen Minne- und Meistersinger hatten auf die Entwickelung der Kunst gar keinen Einfluß. Die deutschen Tonmeister des 15. und 16. Jahrhunderts, Heinrich Fink, Thomas Stolzer, Görg Blankenmüller, Heinrich Isaak, Sixt Dietrich, Gregor Peschin, Stephan Mahu, Laurenz Lemblin u. A. griffen zu kunstmäßiger Verarbeitung nicht nach der monotonen Psalmodie der Meistersängerweisen, aus welcher gar nichts zu machen war, sondern holten die Melodien aus dem unerschöpflichen Schatze des deutschen Volksliedes. Der Meistergesang war nicht eigentlich Volksgesang, er war vielmehr eine unter dem härtesten Zwange stehende Kunstpoesie und gehörte wesentlich mit zu dem ehrenwerthen Zopfe, der den Städten des heil. römischen Reiches hinten hing. Der Bauersmann mit Weib und Kind wollte nun seine ganz eigene ungenirte, naturwüchsege Musik haben, er wollte an der Kirmesse und sonst eins tanzen und sich mit seinen eigenen Liedern die Zeit kürzen. Für diese Bedürfnisse sorgten zahlreiche Schwärme fahrender Musikanten, Pfeifer und ähnliche Leute, welche im Sachsenspiegel als unehrlich und rechtlos erklärt, deren Kinder man als unehrlich geboren ansah und daher in keine Zunft aufnahm, die aber wo sie sich zeigten willkommen waren. Diese Kunstvagabunden sorgten dafür, daß die zur Zeit wenig beachtete Instrumentalmusik nicht außer Uebung kam, sie mußten in der Bauernschenke, unter der Linde, wohl auch auf der Bürgerhochzeit oder im Rathhaussaale für die gesammte Bürgerschaft zum Tanze herzhaft darauf losspielen. Hier waren es ganz besonders die schallstarken Pfeifen, Pommer, Schwegel, Zinken u. s. w., welche zur Anwendung kamen, und so haben diese wackern Leute für Technik und Ausbildung insbesondere der Blasinstrumente redlich das Ihrige gethan. Für den Bauerntanz war die Sackpfeife beliebt. In den Städten waren es die Stadtpfeifer oder Kunstpfeifer und Thürmer, welche vom Zunftgeiste des Mittelalters zur Innung verbunden, von dem auf den fahrenden Spielleuten haftenden Makel frei wurden. Sie hießen Pfeifer nach ihren Instrumenten. Im älteren Basler Todtentanz (nicht dem Holbein'schen) holt der Tod auch den Kilbenpfeifer, den er höhnisch frägt, was es für ein „Tänzel" setzen solle. Die Thürmer, welche kraft ihres

hohen Aussichtspunktes in den unruhigen und kriegerischen Zeiten das Anrücken eines Feindes durch Horn- oder Posaunentöne zu signalisiren hatten, mochten allmälig in müssigen Stunden auf ihrem weittönenden Instrument ganze Liedermelodien blasen lernen; an Festtagen oder wohl auch Abends vom Thurm ein frommes Lied über die Stadt hintönen zu lassen schien erbaulich, ohnehin diente das „Hornplasen" auf einem Orgelwerk an vielen Orten statt des Glockengeläutes. Um den kunstfertigen Thürmer, der schon kraft seiner Wohnung im Domthurm so zu sagen ein Mann der Kirche und folglich eine Art Respectsperson war, schaarten sich andere Horn- und Pfeifenbläser, Gesellen, die ihm jene Chorale an besonders festlichen Tagen vollstimmig blasen halfen, die er bei Tanzmusiken als Meister leitete. So wurden also die „Thürmer" Hauptrepräsentanten dieser Art von Musik. Die Kunstmusik hatte in diese naturwüchsige Musikantenpraxis nichts hineinzureden; dafür nannten die Gelehrten die natürliche Durskala von C, deren sich jene gern bedienten, modus lascivus. Engelbert von Admont bemerkt: „Metrisch ist die Art der Histrionen, die man in unserer Zeit Cantoren (Sänger) nennt und die vor Alters Poeten hießen, welche allein nach dem Gebrauche metrische oder rhythmische Gesänge erfinden, um damit die Sitten zu rügen oder zu bilden und das Gemüth zur Ergötzung oder Trauer zu stimmen. Der melodische Modus gehört den Lyranten und Pfeifern, welche gleichermaaßen aus dem bloßen Gebrauche tonrichtige onales) Melodien auf ihren Leyern, Pfeifen und anderen Instrumenten componiren und sich durch Naturanlage und Uebung (per naturam et usum) der Kunst so viel als möglich nähern. In Frankreich gab es zahllose Jongleurs, einzeln und in ganzen Banden, welche, ohne im Dienste eines Troubadours, oder eines Vornehmen zu stehen, das Land musicirend und allerlei Gaukeleien, auch wohl Schelmenkünste treibend durchzogen. Als in den Städten bessere, dem Landstreichen und Landstörzen eben nicht geneigte Leute mit Musik ihr Brot zu verdienen suchten, thaten sie sich in Deutschland, England und Frankreich zu Innungen zusammen, deren älteste in Deutschland die 1288 zu Wien gegründete St. Nikolaibruderschaft war. In der Folge sah sich dieser Verein der Nikolaibrüder, als er in allerlei Bedrängniß gerieth, nach einem mächtigen weltlichen Schirmherrn um und wählte dazu den Erbkämmerer Herrn Peter von Eberstorff, der das Amt 1354 bis 1376 bekleidete, und als „Vogt der Musikanten" das „oberste Spielgrafenamt" errichtete, welche eigenthümliche Behörde durch vier Jahrhunderte in Wien bestand. Da sich allerlei Mißbräuche einschlichen, übermäßig gesteigerte Abgaben gefordert wurden und Jurisdictionsanmassungen unterliefen, wurde 1777 das Spielgrafenamt auf Befehl der Kaiserin Maria Theresia völlig reformirt und endlich 1782 von Kaiser Josef II. ganz aufgehoben. Eine ähnliche Gerichtsbarkeit übten in Deutschland in Folge kaiserlicher Belehnung einzelne Städte oder Geschlechter, welche dann zur Beaufsichtigung und Leitung der ganzen Pfeiferzunft eigene „Vicarios" oder „Locumtenentes" bestellten, die man insgemein „Pfeiferkönige" nannte. Der Pfeiferkönig war Meister der Zunft, ihm lag ob zu sorgen, „daß kein spielmann, der sei ein pfiiffer, trummenschläger, geiger, zinckhenbläser oder was der oder was die sonsten

ir spiel und khurtzweil treiben khennen, weder in Stätten, Dörfern oder leckchen, auch sonst zu offenen Dentzen, gesellschaften, gemeinschafften, schießen der andern khurtzweilen nit soll zugelassen oder gedultet werden, er seye dann uvor in die bruderschafft uff- und angenommen."

Die zähe Lebenskraft alles Zunftwesens, die den Meistersingern ihre Existenz is auf unsere Tage fristete, bewährte sich auch bei der Pfeiferzunft, noch 838 lebte zu Straßburg hochbetagt das letzte Zunftmitglied, der Violinist und Orchesterdirektor Franz Lorenz Chappuy. (Die Minnesinger und die Meistersinger, as Zunftwesen des Musikantenthums bei Ambros II. 246—275. Hauptwrkee iber den Meistergesang sind von Puschmann von Görlitz 1574 und von Wa- enseil, Nürnberg 1697. S. übrigens die Artikel über Minnesänger bei Schilling IV. 708—9, b. Bernsdorf II. 1003—4, Meistersänger b. Sch. IV. 36—8, b. B. II. 939—41, bei Reißmann (d. deutsche Lied) 18—22, Jong- eurs b. Sch. III. 743—3, b. B. II. 520, Musiker b. Sch. V. 93, b. B. II. 078, Pauker b. Sch. V. 395, b. B. III. 145, Pfeifer b. Sch. V. 441, b. B. III. 172, Trompeter b. Sch. VI. 696, b. B. III. 765 (Altenburg gab 795 ein classisches, historisch-, theoretisch-, praktisches Werk über die Trompeter- nd Paukerkunst heraus), Posaune b. Sch. V. 521, b. B. III. 220).

Das Volk sang seine eigenen Lieder. Die kunstlosen Worte der Dichtung, ft naiv und herzlich, oft schalkhaft, zuweilen derb, wurden wohl einer gangbaren Kunstpfeifermelodie untergelegt, oder es wurde umgekehrt eine neue beliebte Me- odie von den Kunstpfeifern in ihr Repertoir aufgenommen, wie die Limpurger Chronik zum Jahre 1351 berichtet, wo man in Deutschland sang: „das war gemein zu pfeiffen und zu trommeten und zu allen Freuden." Vom Volks- iede weiß man nicht immer zu sagen, woher es gekommen sei. Es gleicht der Feldblume, die am Morgen in stiller Lieblichkeit, in anmuthiger Einfalt aufge- lüht dasteht, und niemand weiß zu sagen, wer sie gepflanzt hat. Zuweilen ist s wohl irgend ein fahrender Geiger und Pfeifer, ein Handwerksbursch, ein Soldat u. s. w., der eine neue Weise erdenkt; was er erdacht hat wird nachgesungen, dabei aber macht sich das Volk einzelne Wendungen des Textes der Melodie mundgerecht nach seiner Art und seinem Geschmacke, das ganze Volk componirt daran, bis sich endlich eine bestimmte Gestalt des neuen Gesanges feststellt, die dann freilich auch Jahrhunderte lang eine unverwüstliche Lebenskraft zeigen kann. Der Charakter eines Volkes drückt sich daher auch kaum irgendwo so deutlich (und meist so ansprechend) aus als in seinen Liedern. Aus manchen Liedern da- gegen, wie aus dem „Praesulem sanctissimum veneremur", guckt echter Mönchs- humor heraus; wir dürfen sie als Klosterproducte gelten lassen, tolle Sequenzen bacchischer Art. Das Volk lachte und sang sie nach.

In der Geschichte der europäisch-abendländischen Musik ist das Volkslied von höchster Wichtigkeit, es bildet neben dem Gregorianischen Gesange die zweite Hauptmacht. Es war der unerschöpfliche Hort, dem die größesten Meister des Tonsatzes die Melodien entnahmen, welche sie nicht blos weltlich zu kunstvollen mehrstimmigen Liedern umbildeten, sondern auf welche sie selbst geistliche Tonstücke der größesten und ernstesten Art, ganze Messen u. s. w. aufbaueten. Es ist be-

kannt, daß vom letzten Viertel des 14. Jahrhunderts anfangend bis in das 17. Jahrhundert hinein jede Messe (die wenigen „Missae sine nomine“ als seltene Ausnahmen abgerechnet) einen eigenen Namen nach dem zu Grunde gelegten Motiv hatte, wobei die weltlichen Liedern entnommenen Titel ebenso häufig sind als die von Antiphonen oder Hymnen herrührenden.

Das Volkslied geht von Mund zu Mund und strömt im Gesange hin; das Volk selbst denkt nicht daran seine Lieblingsweisen in Notenzeichen zu fixiren. Aber zu allen Zeiten haben sich Sammler und Aufzeichner dafür gefunden. Zu den *ältesten Aufzeichnungen* dieser Art gehören deutsche Volksliederweisen, welche dem musikalischen Lehrcompendium des H. de Zeelandia (erste Hälfte des 15. Jahrhundents) in der Prager Universitätsbibliothek beigegeben sind. (S. dies. b. Ambros II 277.)

Diese Melodien sind altdeutsch treuherzig und dabei etwas ungeschlacht; die Züge aber, welche das deutsche Volkslied bis auf die neueste Zeit behalten hat, sind darin nicht zu verkennen.

Eine große Zahl deutscher, körniger, aber schon weit feiner belebter, wärmerer, herzlicher Volkslieder, welche in der Zeit zwischen etwa 1480 und 1550 eben beliebt waren, ist in den tüchtigen, kunstreichen Bearbeitungen derselben durch die Meister der damaligen Schule deutscher Tonsetzer erhalten, zu welcher Männer zählten, wie Heinrich Fink, Stephan Mahu, Lorenz Lemlin, Heinrich Isaak und andere. Neben solchen Meistern waren auch die Lauteniſten bedacht für ihr Publikum beliebte Volksweisen in Lautentabulatur zu bringen, und die Organisten dergleichen auf ihrem großartigen Instrumente zu allgemeiner Belustigung und Erbauung hören zu lassen. Das Volkslied, eine Wiesen- und Waldblume, wurde nun in den Kunstgarten der höheren Musik gepflanzt: sie entfaltete sich hier zu Blüten von oft wunderbarer Pracht und Fülle, aber oft entartete sie auch zu einem wunderlich gefüllten und überfüllten Gewächse.

Wenn der Lauteniſt bedacht war das Volkslied für seine Laute handgerecht zuzustutzen, so war der Organist bemüht ihm etwas Gelehrsamkeit und einigen Contrapunkt beizubringen, es zu figuriren, zu fugiren und sonst zu mißhandeln.

Besser als bei den Lauteniſten und Organisten befand sich die Volksmelodie bei den Meistern des Vocalsatzes, welche nicht auf die Technik eines Instrumentes Rücksicht zu nehmen hatten. Doch entging sie auch hier nicht immer dem Lose, umgemodelt, ausgedehnt, verkürzt zu werden, wenn es der Tonsatz erheischte, besonders wenn kanonische Nachahmungen u. dergl. eingewebt werden sollten.

Es ist kein Zweifel, daß das Herüberholen der frischen, lebendigen Volksweisen in die künstliche Contrapunktik auf diese außerordentlich wohlthätig eingewirkt hat. Es brachte ein volksthümliches Element von unverwüstlicher Lebenskraft, ein Stück Volksleben in diese Sätze, die außerdem nur gar zu leicht todte Rechenexempel geblieben wären. So sproßte selbst die Contrapunktik jener Zeit aus kräftigem Boden auf; sie war gleich der Dichtkunst, Malerei, Baukunst jener Zeiten wesentlich national, sie kam aus dem Volke und war für das Volk bestimmt. Die contrapunktirenden Gegenstimmen, hinströmende Melodien, waren, wie begreiflich, eben auch im Sinne der Grundmelodie erfunden, oft deren Nachahmung.

Hätten die Meister gleich von Hause aus auch ihre Themen frei erfunden, so würden sie dem Volke jedenfalls fremd gegenübergestanden haben; so aber erkannte das Volk in diesen Sätzen sein eigenstes Gut, das die Kunst entlehnt hatte, um es ihm bereichert, veredelt, zu höherem geistigen Leben geweckt wiederzugeben. Der Gregorianische Gesang und das Volkslied waren sichere Führer und bewahrten die Kunst vor der Gefahr sich ins Ziel- und Bodenlose zu verlieren.

Nicht minder wichtig für die Kunst als das deutsche Volkslied wurde das niederländische und französische, ja in gewissem Sinne noch wichtiger, denn weit früher als in Deutschland übte sich in den Niederlanden die contrapunktische Satzkunst an diesen Melodien.

Der Gesang zu den geistlichen Schauspielen, den Passionsspielen, Osterspielen Marienklagen u. s. w. welcher bei diesen Darstellungen einen sehr wesentlichen Bestandtheil der Aufführung bildete, war theils wirklicher ritualgerechter Kirchengesang — denn in den Osterspielen insbesondere löste sich kaum erst die dramatische Darstellung von der kirchlichen Ceremonie ab, und es wurden dabei nicht allein die von der Kirche recipirte Sequenz des Wipo „Victimae paschali laudes", sondern auch das „Te Deum laudamus" gottesdienstlich intonirt und abgesungen; theils wurden die nach dem Bibelworte zusammengestellten oder auch frei erfundenen, einen Theil des dramatischen Dialoges bildenden Gesänge nach dazu erfundenen Melodien vorgetragen, welche, besonders in den lyrischen und contemplativen Momenten den Charakter der Sequenzmelodien zeigen, doch mit einem gewissen Zuge ins Recitativische und pathetisch Declamirende. Durch Wechselverkehr der Klöster, Städte u. s. w. stellte sich so ziemlich eine rituelle Gesangweise für diese Spiele fest, welche, durch allgemeine Zustimmung genehmigt, überall gleichartig vorkömmt.

Wenn der Gesang der geistlichen Schauspiele vorzugsweise den Charakter des Festlichen, Gottesdienstlichen an sich hatte, so waren dagegen die *Marienklagen* (planctus Mariae) vorzüglich dem Elegischen oder vielmehr dem tragischen Pathos des Schmerzes, jene der Maria Magdalena dem leidenschaftlichen, ungezügelten Schmerze gewidmet.

Je weiter sich diese Spiele von der eigentlichen kirchlichen Ceremonie entfernten, je mehr sie wirkliches Drama wurden, desto populärere Färbung nahm die Musik an. Der derbe Humor jener Zeiten vertrug nicht nur, er verlangte die Einmischung komischer Episoden, wie wenn Judas um die Silberlinge schacherte, wenn der Salbenkrämer den zum Grabe eilenden Frauen seine Waare unter allerlei Scherzen anbietet u. s. w. Wurde hier gesungen, so war es das derbe, ganz nahe an den Gassenhauer grenzende Volkslied, was zu Gehöre kam. Das Prager Museum besitzt ein Manuskript aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, wo die Episode mit dem *Salbenkrämer* zu einer selbständigen Posse erweitert ist. Hier macht sich nun eine ungeschlachte echte Volks- und Bänkelsängerweise bemerkenswerth, womit sich Herr Severin Ipokras (Hippokrates) der Quaksalber, im herkömmlichen Marktschreiertone dem Volke ankündigt und empfiehlt. (Das Volkslied und die Musik der geistlichen Schauspiele bei Ambros II. 275—306).

Sobald man einmal angefangen hatte mehrstimmig zu singen, wurde es eine unabweisbare Nothwendigkeit die einzelnen Stimmen gegeneinander nach einem strengen Maaße auszugleichen und zugleich in der Tonschrift, statt der Neumen, welche nur sehr nebenbei und kaum andeutungsweise über das Zeitmaaß der einzelnen Töne zuweilen eine Art Wink geben, Zeichen einzuführen, welche die bestimmte Dauerzeit eines jeden Tones mit aller Genauigkeit erkennen ließen und das wohlgeregelte Verhältniß der größeren und kleineren Dauerzeiten gegeneinander auszudrücken geeignet waren. Die großen Errungenschaften der Zeit zwischen 1100 und 1299, welche an ihrer Stelle als ein neuer Beweis ihres mächtig strebenden Dranges gelten müssen, sind also auch die sogenannte Mensuralmusik (musica mensurata) und die dazu gehörige Notenschrift mit ihren neben der Tonhöhe auch die Dauer oder Quantität eines jeden Tones andeutenden Zeichen. Die Rhytmik und Metrik, womit einst die antike Musik den Gang der Töne in wohlgeordnetem Wechsel langer und kurzer Zeiten geleitet hatte, war längst außer aller Anwendung, längst bis fast auf die Namen vergessen.

Die allmälige Annäherung des ganz gleichmäßig fortgehenden oder wenigstens nicht strenge gemessenen Gesanges (musica plana) zu dem nach langen und kurzen Zeiten gemessenen (deßwegen (musica mensurabilis genannten) muß zwischen 1050 — 1200 erfolgt sein. Im Laufe des für die Musikgeschichte so wichtigen 12. Jahrhundertes muß, und zwar nicht auf dem Wege der Berechnung oder Speculation, sondern auf jenem des Experimentes, eine genauere Einsicht in das Wesen der Consonanzen oder Concordanzen (wenn zwei oder mehr Töne, welche man zu gleicher Zeit anschlägt, sich nach dem Gehör mit einander vertragen) und Dissonanzen oder Discordanzen (wenn 2 Töne mit einander verbunden werden, die dem Gehöre nach nicht zusammenstimmen) gewonnen worden sein, wie sich dies in dem durch Consonanzen geregelten, mehrstimmigen, in allen seinen Noten nach deren Dauer genau bemessenen Gesange der Déchant oder Discantus (dis-cantus, Gegenmelodie) offenbart, welcher sich bei den französischen Kirchensängern einbürgerte. Es kündigte sich damit ein überaus wichtiges, sehr bald mit großem Interesse aufgegriffenes und verwerthetes Kunstgesetz, das Gesetz der Gegenbewegung, in den ersten, wie zufällig ausgestreuten Keimen an.

Das Discantisiren wurde jetzt zu einer förmlichen Kunst (ars discantandi), deren Grundsätze sich bei fortdauernder praktischer Uebung nach den öfter wiederkehrenden Combinationeu zu bestimmten Regeln und Andeutungen zusammenstellen ließen uud daher auch den Gegenstand ganzer Tractate zu bilden anfingen, in denen die Vorstufen der eigentlichen Lehre vom Contrapunkt zu erkennen sind, darunter namentlich auch die im 13. Jahrhunderte des aus Mähren nach Paris gelangten Dominikaners Hyronymus de Moravia (S. d. Beil. S. 108). Der Discantus, wie er sich in diesen Schriften darstellt, ist der Uebergang vom Organum zum Contrapunkt und die Vorstufe des letzteren. Seine eigenste Heimat war Frankreich. Wurde neben dem Tenor eine andere Melodie mit einem anderen Texte zurecht gemacht, so hieß dieser Discant Motetus (weil er gegen den Text des Tenors einen Denkspruch, motto, mot, oder etwas Aehn-

liches hören ließ.) Spruchgesänge dieser Art nannte man nachmals, nach der von Frankreich überkommenen Benennung, Motetten, unterließ aber die Text- und Melodienmengerei und nahm Bibelsprüche, Psalmenstellen, Verse aus alten kirchlichen Hymnen u. s. w. Wurde eine dritte Stimme zugesellt, so nannte man sie eben deßhalb Triplus oder Triplum; sie hatte wieder ihren eigenen Text und ihre eigene Melodie. Unter Cantilena verstand man einen kurzen Gesang mit Worten über jeden beliebigen Gegenstand, doch zumeist verliebten Inhalts, also das, was man späterhin Madrigal nannte.

Von Frankreich, aus verbreitete sich die Kunst des Discantirens über die Niederlande, wo es der Kunst des ausgebildeten Contrapunktes den Weg bahnte.

In Frankreich der Heimat des Déchant, wurde dieser, wie sich Kiesewetter ausdrückt, „mit rasender Liebhaberei getrieben". Der König hatte dafür seine eigene „Chapelle musique du Roi". Die rechte Art zu fauxbourdonisiren und zu déchantiren bildete den Gegenstand geregelten Unterrichtes an den großen Kirchen der französischen Städte. Es entstanden dafür Meisterschulen (Maitrisen), wo unter einem Singemeister (Maitre) Sänger und Knaben die allbeliebten Singmanieren einübten und beim Gottesdienste zu Gehör brachten. Förderer der Andacht und Kunst machten jetzt öfter Stiftungen dieser Art. Aber auch tadelnde Stimmen ließen sich hören, und zwar sehr gewichtige. Papst Johann XXII. verbot 1322 den Gebrauch des Discantus im Kirchengesange völlig, als dem Geiste und Zwecke des letzteren zuwiderlaufend. Die Verordnung entwirft ein anschauliches Bild der damaligen Singweise, und der Papst hatte in der Sache ganz recht, wenn er sie höchst barock, ungebührlich überladen und der Kirche ganz unwürdig fand, obwohl Johann XXII. sicherlich ein besserer Jurist als Kunstkenner war. Die Reinheit des von der Kirche Jahrhunderte lang als theueres Gut bewahrten Gregorianischen Gesanges drohte in den wüsten Orgien unterzugehen, womit ein Sänger den andern zu überbieten suchte; und so fremdartig die Beziehung für den ersten Augenblick scheinen mag, diese modische Schönsingerei steht als tolle Geschmackverwirrung in einer Art Zusammenhang mit den übrigen Extravaganzen im Leben der damaligen Zeit, bis auf die ellenlangen schellenbesetzten Schnäbel der Schuhe herab. Ueberblickt man die Entwickelung des Discantus von seinen ersten an das Organum anknüpfenden Anfängen bis dort wo er zum geregelten Contrapunkt wird, so sieht man, wie auch er seine Geschichte für sich hat. Er ist die Knospe, die immer voller anschwoll, bis sie endlich aufbrach und zum Contrapunkte erblühte. Der Moment dieses Ueberganges, eine scharfgezogene Grenze zwischen Discantus und Contrapunktus, ist nicht wohl zu bezeichnen. Beruhte der Discant im Wesen auf Improvisation, auf Uebung und wechselseitigem Einverständniß durch gemeinsames Zusammensingen geübter Chorsänger, war dadurch eine gewisse stereotype Gleichartigkeit der Wendungen und Zusammenklänge um so weniger zu vermeiden, je besser sich die Sänger über gewisse gleichartige und in der Discantisirung nach getroffenem Uebereinkommen gleichartig zu behandelnder Stellen des Cantus firmus geeinigt hatten, genügte es in diesen Urzeiten der Harmanie, wenn es überhaupt nur zusammenklang und wurde die Forderung einer interessanten Führung der Gegenstimmen gar

nicht gestellt: so lag das Wesen des Contrapunkts, trotz aller discantartig improvisirten Gesänge supra librum, vorzüglich im prämeditirten, ausgearbeiteten, schriftlich in Tonzeichen fixirten Tonsatze. (Die Entwicklung des geregelten mehrstimmigen Gesanges. Der Discantus und Fauxbourdon, bei Ambros II. 309 — 358.)

Hatte sich aus rohesten Anfängen allmälig eine geregeltere Satzkunst entwickelt, so entwickelte sich damit gleichzeitig und parallel auch eine dem neu gewonnenen Standpunkte entsprechende Notenschrift, welche nicht bloß, gleich den auf ein Liniensystem gesetzten Neumen, die Höhe, sondern nach den neuen Bedürfnissen des Gesanges auch die Dauer eines jeden Tones deutlich und bestimmt auszudrücken fähig war. Sie war nicht die Erfindung dieses oder jenes ausgezeichneten Mannes, sondern, wie fast alle wichtigen neuen Erscheinungen der Musikgeschichte, die allmälige Ausgestaltung eines glücklich aufgegriffenen Gedankens in lange fortgesetzter Bemühung Vieler, wo aus mannigfachen Vorschlägen und Experimenten endlich das Zweckmäßige sich herausstellte und sich wie von selbst allgemeine Geltung verschaffte. In die Zeit zwischen der zweiten Hälfte des 11. und dem Schluße des 12. Jahrhundertes fällt nun die Ausbildung der sogenannten Mensuralnote zugleich mit der bereits erwähnten Mensuralmusik (musica mensurata, cantus mensurabilis), durch welche letztere zu den beiden bereits früher ausgebildeten Hauptgrundlagen der mittelalterlichen Musik (den Kirchentönen und der Solmisation) die dritte und wichtigste hinzukam. Auf diesen drei Fundamenten bildete sich aus den unförmlichen Versuchen des Organums und des Discantus heraus im Laufe des 14. Jahrhunderts der artificiöse Contrapunkt mit seinen strengen Regeln über Intervallverbindung, Gebrauch der Dissonanzen, Gegenbewegung u. s. w., den Kunststücken der Nachahmung, Vergrößeruug und was mehr dergleichen der Scharfsinn der Musiker ersann. Von Schönheit war lange Zeit hindurch in alle dem keine Spur zu finden; durch die elementare Wirkung der Singstimmen, durch den bloßen richtig geordneten Zusammenklang der Intervalle schien jener Zeit schon Alles vollgenügend erfüllt, was man von der Musik verlangen oder erwarten konnte. Erst als man in der Behandlung der Kunstmittel zu einer gewissen Sicherheit und Leichtigkeit gelangt war, glückte es aus dem solidarischen Musikmachen der Schulen individuell und bedeutend hervortretenden Talenten, wie Wilhelm Dufay u. A. wirkliche musikalische Kunstwerke zu schaffen. Während dieser Bildungsepoche hörte die Musiklehre allmälig auf das Monopol der gelehrten Mönche zu sein, besonders seit ihr eigener Zweck nicht mehr darin gesucht wurde den Ritualgesang im Kirchenchore rein zu erhalten und der kirchlichen Anordnung gemäß ausführen zu helfen. Durch niederländische Lehrer, die meist selbst tüchtige Sänger waren, wurde von etwa 1350 — 1550, also zwei Jahrhunderte lang, für die allseitige Ausbildung der Tonkunst das Bedeutendste geleistet. Deutsche, italienische und französische Meister schloßen sich in rühmlichem Wetteifer an. Die Mensuralnote und Mensuralmusik fand ihre erste Pflege nicht in Italien, wo die Kirchensänger einstweilen an ihrem Neumen festhielten, sondern am Niederrhein, in Frankreich und den Niederlanden, wird aber bei dem geistigen

Verkehr, der trotz der damals mangelnden Verkehrsmittel unserer Tage lebhaft und rasch genug war, auch in Italien bald und mit Eifer aufgenommen.

Der älteste Schriftsteller über Mensural musik ist Franco von Cöln (Compendium de discantu) *); nicht viel später schrieb darüber Beda (tractatus de Musica quadrata), wohl ein Jahrhundert später, um 1220, der engl. Benediktiner Walter Odington (de speculatione musices), fast gleichzeitig mit diesem der schon erwähnte Mährer Hieronymus (tractatus de Musica), gegen das Ende des 13. Jahrhundertes Marchettus von Padua (er nennt sein Buch pomerium, weil es gleich einem Garten den Sängern unermeßliche Blumen und Früchte bringe.) Für diese älteren Mensuralisten blieb Franco eine Art gemeinsamen Oberhauptes.

Der Charakter dieser älteren Lehre ist eine gewisse rohe Alterthümlichkeit und Einfalt, die zuweilen an Ungeschicklichkeit grenzt, obwohl einzelne Partieen schon sehr subtil herausgearbeitet sind. Die ersten Anfänge der Lehre hat man sich wohl äußerst einfach und auf das nächste praktische Bedürfniß beschränkt zu denken. Sobald es darauf ankam, für die Töne eine bestimmte Dauer zu ermitteln, ergab sich sogleich der natürliche Gegensatz von Länge und Kürze, wie ihn die Metrik für Sylben von jeher in der Weise festgehalten hatte, „daß Länge doppelt genommen Kürze sei". Hatte man in der Neumenschrift (welche sich in den Büchern des Kirchengesanges bis in das 14. Jahrhundert hinein behauptete) den einzelnen Ton durch den Punkt und die Virga versinnlicht, so gab man jetzt diesen Zeichen eine festere, eckige, mehr in die Augen fallende Gestalt.

Die vielfachen Unterscheidungen setzen jedenfalls eine längere mit besonderem Eifer gepflegte Beschäftigung mit der Mensuralmusik voraus und scheinen, von Schule zu Schule überliefert, bald Gemeingut der Musiker geworden zu sein. In stetig fortgehender Entwickelung des Gegebenen schloß sich den älteren Mensuralisten eine Reihe von Lehrern an, durch welche sich die Kunst der mensurirten Musik immer reicher und feiner ausgestaltete und die man die mittleren Mensuralisten nennen könnte. Die traditionellen Lehren der alten Schule bildeten die unverrückbare Grundlage des Ganzen, aber im Einzelnen gab es Vieles neu zu gestalten.

An der Spitze der mittleren Mensuralisten steht der weitberühmte Magister der Sorbonne Johann de Muris, er ist für sie was für die älteren Mensuralisten Franco war; sein Ruf und sein Ansehen drang nach den Niederlanden, nach Italien und über Deutschland weg bis selbst nach Böhmen. Zu dieser zweiten Reihe von Mensuralisten gehören in Frankreich noch Philipp von Vitry,

---

*) Wie Ambros III. 20, gestützt auf Coussemacker's unschätzbare Publikationen (Messe du XIII. Siècle précédée d'une introduction, Paris 1861, l'art harmonique aux XII. et XIII. Siècles u. a.), zeigt, haben viele vor Franco die Mensuralmusik gepflegt und er ist nicht bloß Ueberlieferer einer überkommenen Kunstpraxis, sondern hat auch Verdienst um die Neugestaltung derselben. Vom 12. Jahrhunderte an war die harmonische Musik in ganz Europa in Aufnahme. Frankreich, England, Italien, und Spanien pflegte sie mit Begeisterung; alle diese Länder besaßen Meister von Ruf, und nach Hieronymus de Moravia wurde die „doctrina vulgaris" deßwegen so genannt, weil sie allen Nationen gemein war.

in Italien Anselm von Parma, Philipp (Phisiphus), von Caserta, in England Thomas von Walshingham und John von Tewkesbury, denen auch noch der classisch gebildete Adam von Fulda, obgleich derselbe erst um 1490 schrieb, beizuzählen ist.

Wie Marchettus, der noch den älteren Mensuralisten angehört, schon zu den mittleren Mensuralisten hinüberleitet, so leitet Adam von diesen zu der dritten Reihe oder den vollendeten Mensuralisten, Johann Tinctoris, Bernhard Hykaert, Franchinus Gafor seinen Zeitgenossen.

Im 14. Jahrhundert consolidirte sich neben der Lehre von der Mensur oder vielmehr mit derselben auch die eigentliche Kunst des Contrapunktes, die Kunst zu einer Melodie eine zweite zu setzen, doch in besserem und höherem Sinne als jenes barbarische Zusammenflicken von Melodien, die einander von Hause aus nichts angingen. Die Bezeichnung Discantus kam allmälig außer Gebrauch. Sie deutete mehr auf das Improvisiren, auf den aus dem Stegreif ausgeführten Gegengesang, während bei dem Contrapunkt (punctus contra punctum, nota contra notam) mehr auf die schriftlich aufgesetzte Composition hingewiesen wird. So wie es indessen auch schriftlich aufgezeichnete Discante gab, so gab es umgekehrt auch improvisirte Contrapunkte: der sogenannte Cantus supra librum oder Contrapunto a mente, aus dem französischen Déchant entstanden, von den Niederländern fleißig geübt, durch sie in die päpstliche Capelle verpflanzt, und von dort aus die Kirchenmusik beherrschend, spielte in den Niederlanden, in Italien und Frankreich eine große Rolle, nicht so in Deutschland, wo er nicht sonderlich geachtet wurde und die wenigsten Sänger sich darauf verstanden. Gewandtheit im Singen des improvisirten Contrapunto war noch im 16. Jahrhundert eines der allerersten Erfordernisse eines tüchtigen Musikers, ohne welches er kaum für genügend gebildet galt. Niederländer, Picarden und Franzosen galten darin für Meister und waren für die Capellen der Großen sehr gesucht.

Die vollständige, scharfsinnige, in allen Einzelheiten consequent durchgeführte Ausbildung des Mensuralwesens, die mannigfache fein abgewogene Anwendung der Taktzeichen, die fest ausgeprägte Cadenzbildung, der geregelte Gebrauch der Dissonanzen und noch vieles andere entwickelte sich, gewann Halt und Bestimmtheit in den Compositionen der Niederländer, jener trefflichen Meister, mit denen in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts eine neue Epoche der Tonkunst beginnt. (Die Mensuralmusik und der eigentliche Contrapunkt, bei Ambros II. 309 — 397, Schilling IV. 188—95, 661—5, Bernsdorf I. 601—4, II. 965—9).

Die Musik war endlich zu genug weit gediehen, um ihre ersten Blüthen entfalten zu können. Daß sie aber diese Blüthen nicht in Frankreich, nicht in Italien, nicht in Deutschland, sondern in den Niederlanden öffnete, lag an ganz eigenen Verhältnissen. Frankreich war durch äußere und innere Kriege an den Rand des Abgrundes gelangt. Als Ludwig XI. die Macht Frankreichs wieder hob, war der rechte Moment für die Entwickelung der Tonkunst bereits verstrichen und hatten die Niederlande die musikalische Hegemonie errungen. So schwere Stürme Frankreich heimsuchten und dort die aufsprießenden Keime der

Kunst verwüsteten und vernichteten, so glücklich gestalteten sich in den Niederlanden die Dinge. Dort blühte Gewerbefleiß und Handel; die mannhafte Bürgerschaft wohlhabender Städte hatte sich durch die eigene Tüchtigkeit nnd den fest zusammenhaltenden Geist der Gilde und Verbrüderung (Commoigne, Conspiration, Frairie) mächtig gehoben. Vom 9. bis zum 13. Jahrhundert war der niederländische Handel im steten Steigen begriffen gewesen, mit ihm kam Reichthum und mit dem Reichthum behagliches Wohlleben in's Land, ein Wohlleben, das von Schwelgerei und Entartung ferne blieb und immer etwas Ehrenfestes behielt, da die Mittel dazu nicht gewaltthätig durch Raub oder mühelos durch Renten und Gefälle, sondern durch redlichen Erwerb und anhaltend geordnete Thätigkeit herbeigeschafft wurden.

Fühlte sich der Kaufmann im Bewußtsein seines Reichthums, seiner Unabhängigkeit von würdigem Stolze erfüllt, so standen ihm die Tuchmacher, die in Flandern und Brabant eine Hauptmacht bildeten, die Weber, eben so tüchtig und stolz, gegenüber. Flanderisches Tuch, Brüsseler Leinenzeug war schon im 13. Jahrhundert berühmt.*) Wie die Niederländer durch gemeinsame Thätigkeit jene Dämme aufwarfen, durch welche sie ihr Heimatland dem Meere abgewannen: so war ein Zusammenwirken vereinter Kräfte, deren jede für sich tüchtig dastand, aber keine sich vereinzelt auf sich selbst verlassen mochte, sondern ihren Rückhalt in allen übrigen fand und deren einträchtige Wechselwirkung den Grundzug alles niederländischen Lebens bildete, der Kernpunkt, aus dem das Gedeihen sproßte. Der Niederländer schmückte seine Städte nicht allein mit erhabenen Domen, sondern auch ganz vorzüglich gerne mit prächtigen Stadthäusern (wie zu Leeuwen, Oudenarde u. s. w.), den wahren Palästen der einigen Commune. Feierte er Feste, so kamen nicht einzelne Gäste, sondern es hielten gleich ganze Städte, durch ihre Gilden, Gewerke und Brüderschaften vertreten, mit wehenden Bannern triumphirende Einzüge; da rauschte und glänzte alles von Sammt, Seide, Taffet, Goldstickerei und Schmuck; bei dem 1331 gefeierten Feste der sogenannten 31 Könige waren nicht weniger als vierzehn Städte vertreten.

Vergegenwärtigt man sich diese Eigenheiten belgischer Art und Sitte, so scheint es eine ganz natürliche Consequenz, daß sich dort der das Leben erheiternde Gesang nicht wie bei den Troubadours zu Einzelgesängen, sondern zu vielstimmigen Tonsätzen gestaltete, wo jede Stimme in wahrer Polyphonie ihren eigenen melodischen Gang einschlug, aber nur im Zusammenwirken aller das Tonstück erst seine Gestalt und Bedeutung erhielt. Während die Kunst des Troubadours fast nur auf Improvisationen begeisterter augenblicklicher Anregungrn berechnet schien, galt in den Niederlanden die wohlüberlegte niedergeschriebene vielstimmige Composition des Tonsetzers, wo dann die Sänger sich als eine Art „Commoigne" vor das Notenbuch hinstellten, wie wir es auf dem Genter Altar der Brüder

*) S. über die Verpflanzung der Tuchfabrikation aus den Niederlanden nach Mähren meine Beiträge zur Culturgeschichte M. u. Schl. 3. B. oder 19. B. der Schriften d. hist. stat. Sektion, Brünn 1870.

van Eyck abgemalt sehen, und ein jeder in einträchtigem Zusammenwirken seinen Part daraus heruntersang. Wo man seit lange so vortrefflich Zeuge und Stoffe webte, war man prädestinirt auch die Töne zu reichen Kunstgebilden zu verweben, und wie die Teppichweber von Arras die historische Figurengruppe eines Haupt- und Mittelbildes mit dem zierlichsten Rankenwerke von Arabesken umgaben, so umgab der Tonsetzer seinen Tenor mit reichem Stimmengeflechte.

Italien bot in seiner ganzen gleichzeitigen Erscheinung manche den Niederlanden sehr analoge Verhältnisse. Der Handel der Venezianer, Pisaner, Genuesen, Florentiner u. s. w. durfte sich gar wohl neben dem Handel der Niederländer zeigen; in luxuriösem Wohlleben standen die italienischen Kaufleute den niederländischen nicht nach; die Städteverfassung mahnt an die niederländischen Communen und das reiche Stadthaus (palazzo publico) wie der prächtige Dom waren glänzende Denkmale des Reichthumes, Gemeingeistes und Kunstgeschmacks der stolzen Bürgerschaften. Dazu hatte Italien neben seinem den Sinn des Künstlers zu heiterem Schaffen anregenden glücklichen Himmel, seiner reizenden landschaftlichen Natur mit ihren malerischen Berg- und Pflanzenformen, endlich den unermeßlichen Vortheil des Anblickes der edel gebildeten Reste des Alterthums, deren tägliche Anschauung von selbst den Schönheitssinn wecken mußte. Daher finden wir auch schon im 14. Jahrhundert, also gleichzeitig mit dem Beginne der niederländischen Tonkunst, Ansätze zu einer ähnlichen Entwickelung der Kunst in Italien. Aber jenen fördernden Einflüßen standen weit überwiegend hemmende entgegen. Statt sich gleich den niederländischen Städten zu frohen Festen zu einen, waren die italienischen Communen fortwährend in blutigen Fehden untereinander verwickelt, und Eifersucht und wechselseitiger Haß wurden nicht müde den Brand zu schüren.

Selbst der Handel Italiens hatte nicht den Segenszug des niederländischen, bei dem zumeist Produkte eigenen ehrenwerthen Fleißes in Geld umgesetzt wurden, während Italien mehr die kostbaren, aber bedenklichem Luxus willkommenen Produkte fremder Welttheile, die Perlen der indischen Meere, die Edelsteine, die Gewürze und Seidenstoffe des Orients, das Elfenbein und die Straußfedern Afrikas, herbeizuschaffen bemüht war und Wucher und Geldgeiz den eifernden Predigern oft genug Gelegenheit zu Strafreden gab. Die Baukunst gedieh, die Malerei blühte in Florenz und Siena wunderbar auf; aber die Tonkunst fand vorläufig nicht die ruhige Stätte, deren sie zu ihrer Entwickelung bedurft hätte. Darum geschah es, daß bei dem steigenden Rufe der niederländischen Musiker diese bald genug auch nach Italien berufen wurden und die nachmals so bedeutend gewordenen Schulen Venedigs, Roms u. s. w. auf niederländische Gründer zurückzuführen sind.

England war nach dem Tode Eduards III. der Schauplatz heftiger Unruhen und wilder Kämpfe. Deutschland wurde durch die heftigen Streitigkeiten der Kaiser mit den Päpsten (bis auf Ludwig von Baiern), die Parteinahme der Fürsten, die Interdicte und was sonst die Folge davon war, und außerdem durch mancherlei Lokalbedrängnisse beunruhigt; dazu kam 1348 das große allgemeine Uebel, die fürchterliche Seuche des schwarzen Todes, welche ganz besonders in

verhüllter Schaaren schreckte, daß Wahnsinne bis zum Gemüther Deutschland die Geißelbrüder, fanatischer Bußprediger und Propheten das Land durchzogen, jeder das Ende der Welt erwartete. So blieb der Musik in Europa kein ruhiger Winkel vergönnt als die Niederlande. Wie groß das Ansehen der Niederländer als Musiker war, beweist das außerordentliche Lob, welches ihnen ein Italiener, der Florentiner Ambassador Ludovico Guicciardini, in seiner Beschreibung der Niederlande (1556) spendet: „Die Belgier", sagt er, „sind die wahren Vorsteher der musikalischen Kunst, die sie sowohl begründet als sie zur höchsten Vollkommenheit ausgebildet haben. Denn sie ist ihnen so natürlich und gleichsam angeboren, daß Männer und Frauen nicht allein auf das Zierlichste, sondern auch harmonisch eine ganz richtige Musik von Natur singen, und da zu dieser angeborenen Anlage nachmals auch noch die Ausbildung der Kunst sich gesellet hat, so haben sie sich zu jenen Leistungen der Vocalmusik sowohl als der Instrumentalmusik emporgeschwungen, von denen wir sie tagtäglich Proben ablegen sehen, so daß sie mit Recht an allen Höfen christlicher Fürsten eine ausgezeichnete Stelle einnehmen und hochgehalten werden." Die überraschende Meisterschaft, mit welcher die Tonsetzer der ersten niederländischen Schule, ein Wilhelm Dufay, Eloy, Egidius Binchois, Vincentius Faugues, sogleich auftreten, setzt eine vorhergegangene Epoche eifriger Kunst und Uebung in den Niederlanden voraus, welche unverkennbar mit der französischen Singekunst in einem nicht bloß äußerlichen geographischen, sondern in einem innern geistigen Zusammenhange stand. (Ambros III. 17 weiset nach, daß die erste niederl. Tonsetzerschule Dufay-Fougues als die Tochter einer altfranzösischen Musikschule angesehen werden, muß, deren Centralpunkt Paris war, der Centralsitz wissenschaftlichen Lebens zu einer Zeit als die Musik wesentlich als Wissenschaft galt.)

So lange die Kunst des Musikers auf der mechanischen Organumsingerei und dem Fauxbourdon, auf dem schon ausgebildeten Discantisiren nud dem bereits eine bedeutende Uebung und Geschicklichkeit erheischenden Cantus supra librum beruhte, so lange die mehrstimmig vorgetragene Antiphone oder Messe ein auf den Cantus firmus gebautes im Moment entstehendes und verwehendes Produkt der Improvisation war, konnte natürlich von eigentlichen Componisten und Compositionen keine Rede sein. Der Musiker war ein Diener des Augenblicks. Etwas Bleibendes konnte der Welt eigentlich nur der traktatenschreibende Musikgelehrte, allenfalls der Erfinder einer neuen in den Kirchengesang übergehenden Sequenzmelodie hinterlassen. Das war der Zustand der christlichen Musik bis fast 1200 Jahre lang nach ihren ersten Anfängen. Wir besitzen aus dieser so langen Zeit eigentlich gar keine musikalischen Kunstdenkmale, weil in der That keine existiren, sondern alle kunstvolle oder für kunstvoll geltende Musik im Momente entstand und verschwand und keine Spur zurückließ als die Traditionen der Praxis. Das Feste, das „Dauernde im Wechsel" war eben nur der Cantus firmus, der unantastbare Schatz Gregorianischen Gesanges, ein wahrer unverrückbarer Felsen Petri, den die zerfließenden Wellen jener improvisirten Contrapunkte umflutheten.

Zeigen sich nun im 13. Säculum schüchterne und rohe Versuche einer schriftlichen Ausarbeitung mehrstimmiger Sätze, gewinnen sie allmälig mehr Halt

und Gestalt, so beginnt mit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts eine erstaunliche Entwickelung: statt vereinzelter, planlos da und dort auftauchender, mehr oder minder gelungener Versuche, statt der vergehenden Improvisationen persönlicher Geschicklichkeit sehen wir gegen den Anfang des 15. Jahrhunderts hin ordentliche gearbeitete Compositionen (die „res facta" wie sie Tinctoris im Gegensatze zum Cantus supra librum nennt) entstehen, wir sehen, wie sich die niederländischen Tonsetzer zu einer förmlichen Schule consolidiren, welche in der Geschichte der Tonkunst mit dem Namen der ersten oder älteren niederländischen Schule bezeichnet zu werden pflegt. Sie nimmt ihren Ausgangspunkt gleichmäßig vom weltlichen mehrstimmig behandelten Liede und vom Gregorianischen Gesange. Wir begegnen zum erstenmale den Compositionen zahlreicher Messen, Arbeiten, in denen sich eine so bedeutende Kunstbildung, eine so entwickelte Technik des Satzes, eine so sichere Behandlung der Stimmführung zeigt, daß man von hier aus eine neue Aera der Kunstgeschichte datiren muß. Der vom weltlichen Liede genommene Ausgang wirkt auch noch und zwar in der bedeutendsten Weise in diese Compositionen einer höheren Ordnung hinein, und sie haben dadurch eine Richtung erhalten, welche selbst ins 17. Jahrhundert hinein nachwirkte.

Es ist eine allbekannte Thatsache, daß die Niederländer selbst für ihre großen, sorgsam mit allem Aufwande der für die Kunst damals disponibeln Mittel durchgeführten Messen sehr oft populäre weltliche Lieder zur Grundlage nahmen, deren Textanfänge dann der Messe den oft sehr sonderbar klingenden Namen liehen. Im Grunde war aber an solchen Messen nichts anstößig als die Benennung.

Eine zweite Gattung von Messen bildeten jene, welche über eine Hymne oder eine Antiphone componirt wurden; sie waren mindestens ebenso zahlreich als die Messen über weltliche Lieder.

Als sich diese Singemanier, was ohne Zweifel sehr bald geschah, die allgemeinste Gunst erworben, wollte man dergleichen statt des armseligen Fauxbourdons oder des noch immer nur auf gut Glück auszuführenden improvisirten Contrapunkts auch in der Kirche hören. Die Tonsetzer, gewohnt weltliche Lieder zu verarbeiten, nahmen solche auch für ihre Messen; sie mochten ihnen für die neue Compositionsweise handlicher und sogar oft zweckmäßiger scheinen als die Sequenz- und Prosamelodien des Kirchengesanges, auch hatten ja die schon früher in Frankreich zu Ritualmelodien „eingezwängten gemeinen Tripeln und Motete" an Aehnliches gewöhnt. Anstoß daran zu nehmen fiel vorläufig Niemanden ein.

Der Werth der Compositionen, der Ruf der niederländischen Musiker bahnte dieser Art Musik den Weg auch bis selbst in die päpstliche Capelle, wo man vermuthlich Einsprache erhoben hätte, wenn die neue Manier dort zuerst ihre Versuche hätte anstellen wollen, statt als ein Fertiges und Anerkanntes mit den niederländischen Sängern über die Alpen herüberzukommen.

Hier, in der päpstlichen Capelle, haben die Niederländer jene echte hohe Kirchenmusik ausbilden helfen, die auf ihrem Gebiete bis heute unübertroffen ist. Schon in der ersten niederländischen Schule zeigen sich die zukunftreichen Anfänge des Styles, den man als Stile da Capella, zu bezeichnen pflegt: ein Styl, der

nach einer beinahe zweihundertjährigen Entwickelung seine höchste Verklärung in Palestrina gefuuden hat, um sodann bald genug von einer ganz neuen Tonkunst, wesentlich weltlichen Ursprungs, verdrängt zu werden.

Von Wilhelm Dufay († 1432 zu Rom), dem glänzenden Morgenstern der ersten niederländischen Schule, zu Palestrina, geht jene stetige Entwickelung in einer Reihe edler Meister und bedeutender, selbst herrlicher Kunstwerke; sehr analog, wie gleichzeitig auf dem Gebiete der Malerei eine ähnliche von den alten Florentiner und Senenser Malern zu Raphael Sanzio geht.

In den Werken dieser Schule tritt endlich eine vollständig ausgebildete Kunst hervor. Es ist kein Widerspruch, wenn im Einzelnen vielfach Befangenes und Unentwickeltes nachzuweisen ist, und wenn diese so eben als vollständig ausgebildet bezeichnete Kunst doch selbst erst wieder nur als der Anfang einer fast zweihundert Jahre dauernden Entwickelung erscheint. Vollständig ausgebildet ist sie in dem Sinne, daß die ihr angehörigen Tonsetzer nicht mehr tastend und experimentirend nach den Gesetzen der Kunst suchen, sondern im vollen bewußten Besitze der Kunstgesetze das ihnen entsprechende Kunstwerk zu schaffen vermögen. Hier treten zum erstenmale Musiker auf, die nicht Scholastiker, nicht Akustiker, nicht Mathematiker, nicht Archäologen, sondern wirkliche Künstler sind. Daher haben sie auch Arbeiten geliefert, welche den Rang giltiger Kunstwerke für alle Zeiten einnehmen. Es ist in diesen Arbeiten, bei noch knospenhaft unentwickelten Formen, eine eigenthümliche Holdseligkeit, etwas, das an Rosenwangen und Blauaugen aufblühender Mädchen erinnert.

Die Erfindung neuer Mensuralzeichen, die sinnreiche Anwendung der Eigenheiten der Mensuralnote beim Tonsatze, die Durchbildung eines vielgegliederten Systemes, das bis zur Spitzfindigkeit scharfsinnig durch seine Consequenz und den inneren festen Zusammenhang wie durch vollständige Befriedigung jeder daran zu stellenden Anforderung Bewunderung verdient, und aus dem durch Vereinfachung und durch Ausscheidung des Veralteten im Laufe des 17. Jahrhunderts unser heutiges Notensystem hervorging; das alles sind, wie Hermann Finck, der es noch recht gut wissen konnte, bezeugt, zum großen Theil Verdienste der ältesten niederländischen Meister, welche diesem Zweige ihrer Kunst eine besondere Thätigkeit und viel Nachdenken widmeten.

Dufay's und seiner Mitkünstler und Landsleute Eintritt in die päpstliche Kapelle war für die Musik höchst folgenreich und eines der wichtigsten Ereignisse in der Geschichte ihrer Entwicklung.

In Deutschland, welches prädestinirt war gerade in der Musik eine der allerglänzendsten Seiten seines geistigen Lebens zu entwickeln, lag im 14. und bis tief in's 15. Jahrhundert hinein vollends so ziemlich alles brach. Wenn uns Städte wie Nürnberg, Augsburg, Cöln, Lübeck u. a. m. ein anziehendes Bild tüchtigen mannhaften Bürgerthums zeigen, wenn Gewerbe und Handel gediehen und Wohlstand das Leben erfreulich machte, wenn herrliche Dome und Rathhäuser noch jetzt jenen Zeiten ein schönes Zeugniß geben: so sollte man denken, hätte wohl unter ähnlichen Verhältnissen wie in den Niederlanden die Musik, und insbesondere die gesellige Musik, ähnliche Blüten wie dort treiben sollen. Aber es

fehlte das freie, fröhliche Leben, das die belgischen Städte unter einander verband; Separatismus lastete schon damals wie ein Fluch auf Deutschland, jede Stadt war in ihre Specialitäten eingefangen, wo sich „Gesetz und Rechte wie eine ewige Krankheit forterbten", wo Patricier und Zünfte einander oft genug scheel ansahen, und wo die Kunst, von kleinen und kleinlichen Verhältnissen eingeengt, es mit Mühe und kaum über den Standpunkt eines löblichen Handwerkers hinausbrachte. Nimmt sich doch der herrliche Albrecht Dürer in dem Nürnberger Wesen wie ein Adler im Käfig aus. Während man in den Niederlanden für die Sänger Belohnungen aussetzte, durften in Deutschland die Musiker durchaus auf keine glänzende Versorgung rechnen, sie standen in sehr geringem Ansehen und verdienten oft kaum ihr Brod. Noch Hermann Finck beklagt sich lebhaft darüber. Solche Verhältnisse machen es begreiflich, wie ein solches trostloses, ja lebloses Knochenpräparat von sein sollender Poesie und sein sollendem Gesang, wie die Meistersingerei, die lebende, blühende Dicht- und Tonkunst ersetzen mochte. Als gegen 1500 hin und weiter eine große Anzahl braver deutscher Meister des Tonsatzes auftrat, ein Heinrich Fink, Isaak, Stephan, Mahu, Senfl, Paul Hoffheymer, Arnold von Bruck, Breitengasser, Sixt Dietrich u. a. m., wurde freilich alles reichlich eingebracht, eine fast unübersehbare Menge mehrstimmiger deutscher Lieder, die, echtdeutsch im Charakter, an Trefflichkeit des Tonsatzes mit den besten niederländischen wetteifern, kam in Nürnberg und Augsburg unter die Presse und beweist, wie groß die Freude daran und die Nachfrage war; jene Verhältnisse trugen hier endlich doch ihre Frucht, bis dahin aber sah es öde genug aus. In den Kirchen blieb man einfach beim planen, unisonen Gregorianischen Gesang. Wurden doch selbst in der kaiserlichen Kapelle zu Wien erst 1498 Sänger gestiftet, welche „auf Brabantisch zu discantiren" hatten, d. h. die niederländische Kunstweise einführen sollten. Indessen fehlt es doch nicht an Andeutungen, daß man von der künstlicheren Musik der Nachbarländer einige Notiz genommen hätte.

Wie die englische Rota in Oberösterreich, so tritt mit einem Sprunge über ganz Deutschland weg, und ebenso überraschend in Böhmen der französische Rondellus auf. Vermuthlich kam diese Kunstform dnrch Guillaume Machaut dahin, der den König Johann (von Luxemburg) als Secretär nach Prag begleitete und viele Jahre dort verweilte (gerade wie der von Johanns Sohne Karl IV. mitgebrachte Matthias von Arras den Prager Dom nach französischem Kathedralen-System baute, eines so exotisch wie das andere.) Die Prager Universitäts-Bibliothek besitzt in einem Codex einen zu Anfang des 15. Jahrhunderts geschriebenen Rondellus mit schwarzen spitzen Noten im Discant und derben Ligaturen im Tenor, welche Notirung in der Beischrift ausdrücklich die „französische" sowie dies Stück ein „sehr schöner Rondellus" oder „Rondellinus" genannt wird. Nach französischer Weise sind zwei einander fremde Gesänge mit zweierlei Text zusammengekoppelt: der Discant enthält einen lateinischen Lobgesang, der, wie es scheint, die heil. Agnes angeht, im zweiten Theil aber plötzlich die heil. Maria apostrophirt. Der Tenor hat den deutschen Text „ach du getruys blut von alden soln". Das Ganze ist vermuthlich die Arbeit eines in einem böhmischen

Kloster lebenden Mönches, vielleicht eines Conradus de Egra (von Eger), der auf dem Außenblatt seinen Namen hingeschrieben hat. Die Melodieführung im Discant hat eine leichte wiegende Sechsachtelbewegung, völlig im französischen Rondellusstyl; der Tenor schreitet durchaus nur in gehaltenen Noten einher.

So besitzt dieselbe Bibliothek auch einen Tractat, den sich ein gewisser Wenzel von Prachatitz, vielleicht ein Student oder Magister der von Karl IV. nach dem Muster der Pariser 1348 gestifteten Prager Universität, nach den Principien des Johann de Muris (wie ausdrücklich bemerkt ist) zusammengeschrieben hat. Die durch die Luxemburger Fürsten vermittelte innige Verbindung zwischen Frankreich und Böhmen hätte bei dem bekannten natürlichen Tonsinne der Böhmen vielleicht eine Entwicklung der Musik hervorrufen können, welche ein Gegenstück der niederländischen geworden wäre, hätte das glänzende Leben, wie es unter Karl IV. Prag zur „fröhlichsten deutschen Stadt" machte, und der mächtige Culturaufschwung, der z. B. gleichzeitig die so äußerst merkwürdige böhmische Malerschule hervorrief, fortgedauert. Unter Karls Sohn und Nachfolger Wenzel brach 1419 der Hussitenkrieg aus und verwüstete alle die hoffnungsreichen Keime. Jetzt erklangen nur noch jene Choralmelodien voll wilden Glaubensfeuers, die noch jetzt in den verschiedenen im Prager Museum, der dortigen Universitätsbibliothek u. s. w. aufbewahrten utraquistischen Cantionalen und anderen gleichzeitigen Aufzeichnungen in großer Menge erhalten sind.*).

Indessen begannen nach Deutschland die glänzenden Vorbilder der niederländischen Meister herüberzuwirken. Adam von Fulda bekennt sich als begeisterten Verehrer Dufay's und Anton Busnoy's und erklärt sie für seine Vorbilder denen er nacheifere. Jene vorerwähnte Einführung des „brabantischen Discants" in der Wiener Hofkapelle ist aber sicherlich nicht ganz allein auf Rechnung des steigenden Ansehens der niederländischen Musik zu setzen, sondern zuverlässig durch die Vermälung Maximilians I. mit Marie, der Erbin von Burgund, Tochter Karls des Kühnen, vermittelt worden. Der kunstfreundliche, ritterliche Max hörte am Burgunder Hof die Gesänge der vortrefflichen Kapelle **) und wünschte für seine eigene Kapelle etwas Aehnliches. So faßte die niederländische Kunst nicht allein durch ihren Werth, sondern auch durch Begünstigung politischer Ereignisse in den Kapellen der höchsten geistlichen und der höchsten weltlichen

*) Eine zahlreiche und interessante Sammlung solcher Melodien ist 1554 zu Wittenberg bei den Erben Georg Rhaus gedruckt worden unter dem Titel: Cantiones evangelicae ad usitatas harmonias, quae in ecclesiis boemicis per totius anni circulum canuntur, accommodatae, praecipue Christi beneficia breviter complectentes. Autore Venceslao Nicolaide Vodniano, Reipublicae Satecensis Notario." In der Vorrede belobt Nicolaides die Melodien: sie seien „a majoribus nostris mira arte compositae, pro circumstantia temporis multum gravitatis, maiestatis, immo etiam suavitatis in se continent . . unde apparet veteres Boemae musicae valde studiosos fuisse." Die Bibliothek des Klosters Strahof in Prag besitzt das Werk (U. V. 1).

**) Sie war reich ausgestattet, sie zählte 24 Sänger, dazu die Singknaben, einen Organisten, einen Lautenschläger und mehrere Violaspieler und Oboisten. Karl, vor dem Tag für Tag eine Figuralmesse gesungen werden mußte, konnte den Genuß seine Kapelle zu hören, so wenig entbehren, daß er sie 1475 sogar bei der Belagerung von Neuß mit sich führte.

Autorität, in der päpstlichen und in der kaiserlichen Kapelle, festen Fuß. Bald sollten in letzterer Künstler wie Heinrich Isaak, Paul Hoffheymer, Ludwig Senfll Arnold von Bruck glänzen. Als Philipp der Schöne von Burgund den spanischen Thron bestieg, nahm er niederländische Sänger (unter ihnen Alexander Agricola) mit nach Spanien. Die Kapelle von Valladolid wurde hernach unter Karl V. eine der ersten in der Welt und glänzte durch niederländische Künstlernamen ersten Ranges. Noch Philipp II. meinte 1564 ohne einen niederländischen Kapellmeister gar nicht fertig werden zu können.

Italien schien einen Augenblick lang seinen eigenen Weg gehen zu wollen, aber es konnte sich auch dem allgemeinen Loose nicht entziehen. Es war wohl die größte Empfänglichkeit für schöne Musik, für herzbewegenden Gesang in Italien schon damals im reichsten Maaße zu finden, insbesondere für das, schon zu Anfang des 13. Jahrhunderts dort populär gewesene Lautenspiel und den Gesang zur Laute.

Aber eben weil man genießen wollte, mochte man den beschwerlichen Weg, welcher durch die Wüsten einer trockenen Contrapunktik zu einer höheren Kunst führte, nicht gerne gehen. Aus jenem liebenswürdigen Naturalismus konnte sich eine eigentliche Tonkunst so wenig entwickeln, als in Frankreich aus den Gesängen der Trouveres, in Deutschland aus jenen der Minnesinger. Eine bedeutende Anregung erhielt Italien jedenfalls erst durch die Niederländer. Der Ruf und das Ansehen der päpstlichen Kapellsänger (celeberrimi cantores nennt sie Gafor) scheint ganz vorzüglich mit darauf eingewirkt zu haben, daß der „Vater der Künste und Wissenschaften", Lorenzo der Prächtige zu Florenz, niederländische und niederländisch gebildete Meister der Tonkunst um sich versammelte, daß nach Neapel, Mailand, und selbst an kleinere Höfe, wie zu Este, Ferrara u. a. niederländische Musiker berufen wurden; auch in Venedig gewann endlich die niederländische Kunst die Oberhand.

Der König des fröhlichen Frankreich hätte nicht der nächste Nachbar der Niederländer sein dürfen, um ihnen nicht den Eintritt in seine Kapelle zu gewähren. So begegnen wir denn in der Kapelle Karl's VII. und Ludwig's XI. dem berühmten Meister Johannes Okeghem (auch Okegam, Okekem oder Ockenheim genannt), dem Patriarchen der Musik, der so ziemlich alle folgenden Tonsetzer als seine geistige Nachkommenschaft in Anspruch nehmen darf. Er steht an der Spitze der Schule, die man als die zweite niederländische zu bezeichnen pflegt. (Der ausgebildete Tonsatz. Die erste niederländische Schule. Dufay und seine Zeit, bei Ambros II. 398—499, niederländ. Musik, von Fink, bei Schilling V. 161—174).

Das Jahrhundert von 1450 bis 1550 verdient in der Musikgeschichte recht eigentlich den Namen des Jahrhunderts der Niederländer. Dem niederländischen Musiker war, wie später dem italienischen, schon seine Heimat eine Empfehlung, denn die Niederlande galten für die Hochschule der Musik; selbst

noch dann, als Italiens musikalischer Ruhm schon im vollen Glanze strahlte *)

Man pflegt die niederländischen Tonsetzer jener Zeit alle mit einander als die zweite niederländische Schule zu bezeichnen. Wenn nun bei ununterbrochen überlieferter Lehre und fortgesetzter Uebung wirklich ein gemeinsamer Zug zu erkennen ist, so hat doch diese sogenannte zweite Schule in ihrem Inneren eine so reiche Entwickelung erlebt, daß man sie selbst wieder in drei Epochen scheiden und diese nach ihren vorzüglichsten Vertretern als die Epochen Okeghems, Josquins und Gomperts bezeichnen könnte. Eine vierte Epoche, jene Orlando Lasso's, fällt schon mit der Zeit Palestrina's zusammen, mit welcher die musikalische Oberherrschaft auf die Italiener übergeht.

Eine kaum übersehbare Menge des Trefflichen hat jenes Jahrhundert hinterlassen. Das allgemeine Kunstvermögen der Zeit hob selbst die mittelmäßige Begabung auf eine gewisse Höhe der Tüchtigkeit. Tinctoris glaubt einen der Musik besonders günstigen Einfluß der Gestirne annehmen zu dürfen, gibt aber doch auch zu, anhaltende und eifrige Beschäftigung mit der Kunst könne dazu beigetragen haben.

Das fünfzehnte Jahrhundert, zugleich Abschluß des Mittelalters und Anfang der Neuzeit, bezeichnet in der Geschichte einen geistig sehr erregten Moment, und gerade in dieses Jahrhundert fällt auch eine höchst merkwürdige Entwickelung der Musik. Der Drang nach neuen Lebensformen, nach einer neuen Gestaltung der Dinge, einstweilen noch auf keine sichere Bahn gelenkt, äußerte sich in allen Kreisen des Lebens (bis selbst in die Tracht hinein) durch phantastische Ueberschwenglichkeit, durch launenhafte Willkür, selbst durch bunte Zerfahrenheit; und es ist davon auch in der gleichzeitigen Musik etwas zu spüren.

In Italien kann man dieses 15. Jahrhundert gar nicht mehr zum Mittelalter rechnen. Anders in Deutschland. Hier begann erst gegen das 16. Jahrhundert hin die von Italien ausgehende Anregung sehr entschieden einzuwirken, und nun erst kam auch hier die Zeit des klassischen Humanismus, der Renaissancebauten und der Invasion der alten Heidengötter, welche hier freilich ins Altdeutsche übersetzt wurden, überhaupt in dem nordischen Klima nicht recht prosperiren wollten. Unverkennbar gestaltete sich hier die ganze Bewegung wesentlich anders als in Italien, wo die Renaissance vor allem auf den Genuß des Schönen, Edlen, Würdigen ausging, Bauriſſe zeichnete, verstümmelte Antiken ergänzte, von Platon und Cicero die philosophisch veredelte Durchbildung des eigenen, Selbst lernen wollte, während sie sich in Deutschland sofort auf die Schulbank setzte und eine fleißige Gelehrte wurde.

*) So noch bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts hinein. In dem Verzeichnisse des Hofstaates Kaisers Rudolph II. vom Jahre 1612 heißt es: „Und sollen hinfüro 16 Singknaben (doch auf Ihro Majestät Wohlgefallen) bei die Cantores gehalten werden, und wenn einer oder mehr derselben mutiren würde, so solle ihr einen zur zehrung wiederum an sein zuziehen 20 Karlsgulden, dann so er studiren wollte auf ein Jahr Unterhaltung 80 Karlsgulden in Niederlande richtig gemacht werden." (S. Aula Rudolphi etc., gedruckt nach dem zu Prag im Privatbesitze befindlichen Manuskript im Archiv der Geschichte und Statistik Böhmens, Dresden 1793, 2. Theil Seite 193 u. f.)

In Frankreich bereiteten eben auch die letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts der Renaissance den Boden; ihr Sieg entschied sich aber erst, als Franz I. und Heinrich II. ganze Colonien italienischer Künstler nach Frankreich verpflanzten und Schloß Fontainebleau der Centralpunkt einer nach allen Seiten hin wirkenden Kunstschule wurde.

In den benachbarten Niederlanden hielt alte Sitte und alte Art noch weit entschiedener nach. Die ernste, bedächtige Sinnesart des Niederländers nahm Neuerungen nicht eben leicht auf; — zudem hatte sich das gute Alte in blühendem bürgerlichen Wohlstande und in reicher und glänzender Entwickelung der Kunst zu gut bewährt, um ohne weiteres für Neues dahingegeben zu werden.

Es fehlte der Musik noch an den entsprechenden Mitteln des Ausdrucks, sie war jedenfalls viel zu ernst und eigentlich noch viel zu schwergliedrig, um sich in jenes liebenswürdige Geisterbachanal, wie es sich in Italien äußerte, so kurzweg stürzen zu können. Wenn sie nun aber rein, streng und keusch wie eine priesterliche Jungfrau in dem bunten Treiben dasteht, so ist dieses wesentlich auf Rechnung des Umstandes zu setzen, daß sie auch in dem im vollen Strome der Renaissance schwimmenden Italien von den Niederländern gepflegt wurde, die ihre heimische Kunst, wie ihre heimische Denk- und Gefühlsweise, mit über die Alpen herübergebracht hatten. Die herrschend gewordene Ansicht der Zeit, welche in Sachen der Musik die Niederländer obenan setzte, war jedenfalls für die Musik sehr heilsam. Sie machte es den niederländischen Meistern möglich, unbeirrt von fremden Einflüssen, nach eigener Sinnesweise die Tonkunst zu üben und auszubilden; und diese Ausbildung traf gerade das Rechte, wie es der Musik eben noth that, sowohl in ihrer constructiven Technik als in ihrer ganzen Richtung überhaupt. Indem die Niederländer auf der Grundlage des autorisirten gregorianischen Kirchengesanges eine echt kirchliche Kunstmusik schufen, indem sie den Schatz alter Kirchenmelodien (aber auch ihrer heimischen Volksmelodien) zur Schöpfung wirklicher, nach höheren Kunstgesetzen gebildeter Kunstwerke verwertheten und den Schwerpunkt der Musik in die religiöse Tonkunst verlegten, bewahrten sie die Musik vor dem Geschicke, die Schule ihrer höheren Ausbildung bei den bunten, schnell zerplatzenden Seifenblasen jener Götteraufzüge, Tänze und Feste Italiens suchen zu müssen. Sie sicherte so der Musik für alle Folgezeiten die volle Würde und das volle Gewicht einer Kunst, während sie in dem lachenden Festtreiben raschen Lebens- und Kunstgenusses unrettbar der Verflachung verfallen wäre.

Italien aber übte auf seine Musiklehrer, die Niederländer, mit jenem wunderbar bildenden Einfluße, der diesem gelobten Lande der Künste eigen ist, eine sehr wohlthätige Rückwirkung aus: ihre Musik gewann dort ganz unverkennbar an Maaß, Klarheit, Geschmack und nahm etwas von dem warmen, sonnigen Tone an, welcher von jeher die Kunst in Italien erwärmt und belebt hat. Insbesondere jene in ihrem innersten Wesen nordische, den älteren Niederländern der zweiten Schule eigene, zugleich phantastische und grübelhafte Spielerei mit der steten Wiederkehr kleiner scharf ausgeprägter Motive, welche gewissermaßen an

das Ornamentenwesen der niederländischen Teppich- und Damastweberei erinnern könnte und mit ihren symmetrisch wiederholten Notengruppen zuweilen selbst schon der Notirung das Aussehen einer sonderbar regelmäßigen Zeichnung gibt, wich größeren, freieren und schwungvolleren Umrissen; die abenteuerliche Mensuralnotenklitterung, die Stachelsätze, (cantus aculeati, wie sie Sebald Heyden nennt) wurden immer seltener; das intricate Spitzengewebe kleiner, auf das Feinste ineinandergreifender Noten machte endlich der Schreibart in größeren, ruhigeren, überschaulicheren Notengeltungen völlig Platz. Die einzelnen „Künste" des Tonsatzes gingen allmälig in der einen, ganzen, großen Kunst des Tonsatzes auf.

Daheim in den Niederlanden polterten die Webstühle und dufteten die frisch geöffneten Häringfässer zuweilen realistisch in die Idealträume des Künstlers hinein; in Italien aber umgab ihn eine ganz eigene Atmosphäre von Kunst, Kunstliebe und feiner, vornehmer Sitte, — das Behagen des Seins im schönen Süden, der warme Ton des Lebens, der Anblick der antiken Kunstwerke, mit denen sich die Hallen und Säle der Großen zu füllen begannen, wie der eben ihrem goldenen Zeitalter entgegeneilenden neuen Kunst.

Den phantastischen Zug der Zeit aber brauchten sich die Niederländer nicht erst in Italien zu holen, sie fanden ihn eben so gut daheim. Er steckt denn auch ihrer Musik in allen Gliedern und macht sich ganz besonders in den berufenen seltsamen Satzkünsten Luft. Es ist in diesen allerdings hin und her noch etwas zu spüren, was mit der zur Zeit bereits von einer veränderten Weltanschauung überwundenen Scholastik nnd deren „spitzfindiger, wortkramender Methode" eine Art Analogie hat.

Die höchst ernste und gewissenhafte Arbeit dieser für die Entwickelung der Musik so überaus wichtigen Epoche ging vielmehr darauf aus: auf der gegebenen Grundlage des gregorianischen Gesanges und des Volksliedes die Polyphonie im unter den verschiedensten Bedingungen entstandenen, in sich zu organischer Vollendung und innerlicher Einheit geschlossenen Kunstwerke herauszubilden.

Jener dunkle Drang nach dem was der Kunst eben noth ist, welcher überhaupt in der Kunstgeschichte eine so große Rolle spielt, hat die Niederländer auf die Bahn des Canons, der Fuge gedrängt, gerade als diese der Musik noth thaten. Diese in ihrer Art höchsten Aufgaben konnten nicht mit gelegentlichen vereinzelten Versuchen bewältigt, es mußte die ganze Kraft, die ausschließende Bemühung darauf gerichtet werden. Diese Einseitigkeit der Niederländer ist gerade ihr Verdienst.

Die Polyphonie der Niederländer war in ihrem tiefsten Wesen der wahre und darum auch für alle Folgezeiten berechtigte Ausdruck einer großen Culturepoche. Mochte das Mittelalter den Menschen, das Individuum fast nur mit vielen zu einer großen Gesammtheit vereinigt gelten lassen, gehörte der Gelehrte der Universitätsfacultät, der Handwerker der Zunft, der Maler der Malergilde, verschwindet der mittelalterliche Baumeister im mystischen Dunkel der Bauhütte, so daß wir bei vielen Riesendomen den Namen ihres Erbauers nicht einmal traditionell wissen, erkannte sich damals der Mensch „nur in irgend einer Form des Allgemeinen": so ist es natürlich, daß dieser Geist der Gilde in den Nieder-

landen, wo er besonders mächtig war, auf dem Gebiete der Musik den vielstimmigen Kunstgesang, den vielverschlungenen, nachahmungsreichen Contrapunkt reicher als in Italien blühen machte, während das letztere immer einen Zug zum Subjectivismus behielt. In gleicher Weise war es natürlich, daß selbst das Volkslied, der naivste und individuellste Ausdruck des in Bewegung gekommenen Gemüthslebens, sich gefallen lassen mußte, zum kleinen, vielstimmigen contrapunktlichen Cabinetsstücke verarbeitet zu werden, als Tenor in den Gang und Zug der anderen Stimmen eingewebt, seine Bedeutung als eigenberechtigte Melodie dem höheren Ganzen zu opfern.

So lange nun die Niederländer in Italien die musikalische Oberherrschaft behaupteten, herrschte mit ihnen auch jene Polyphonie, die sie aus ihrer Heimat mit herübergebracht, und drängte (sehr zum Heile der gesetzmäßigen Festigung und Ausgestaltung der Musik) jene tief im italienischen Wesen begründete Neigung nach Individuellem einstweilen zurück. Erst gegen 1600 erhob sich dort die Monodie als das künstlerische Mittel, das musikalisch kunstbegabte Individuum zur Geltung zu bringen, in offener Opposition gegen den bisherigen Kunststyl. Sie ist die allerdings verspätete Geburt des Geistes der neuen Zeit, der Zeit der Renaissance, in deren eigenstem Wesen es liegt, daß sie den Menschen aus jenen mittelalterlichen Verbindungen löste und ihn als Individuum emancipirte. Italien nun aber war das eigentliche Land der Renaissance und also das Land, wo das Individuum als solches zuerst zur Geltung kam.

Es ist eine bemerkenswerthe Thatsache, daß von den schönheittrunkenen, genußesfreudigen Menschen der Renaissance in Italien, denen mit musikalischen Satzproblemen und Rechenexempeln schwerlich beizukommen gewesen wäre, die niederländische Musik, insbesondere auch die niederländische contrapunktische Chanson mit Begeisterung aufgenommen wurde. Sie hatten einen sehr fein empfindenden Sinn für das Wesen des Geistes echter Kunst, für das edel Gebildete, kunstgemäß Stylisirte, innerlich Gesetzmäßige; alles dieses aber fanden sie in der niederländischen Tonkunst. Hier trat die Musik ebenbürtig in die Reihe der übrigen Künste ein und durfte den Ausspruch stellen eine ihnen gleiche Würdigung zu finden. Der polyphone Styl hat aber auch gerade in Italien zwei Stürme zu bestehen gehabt. Den ersten, von der obersten Leitung der katholischen Kirche, also von Rom aus angeregten (als beim Tridentiner Concil die Abschaffung der Figuralmusik aus der Kirche in Frage kam) überdauerte er siegreich, weil er noch Lebenskraft für ein Letztes und Höchstes (Palestrina) in sich hatte, während der zweite auf weltlichem Gebiete von den Aesthetikern aus dem Hause Bardi und Strozzi in Florenz erregte Sturm ihn, der über seine Höhe hinüber war und zu entarten begann, stürzte. Da brach sich endlich die Monodie, als die eigentliche Tonkunst der Renaissance, siegreich Bahn, emancipirte sofort das musikalische Individuum, wo denn sogleich virtuosenhafte Sänger und Sängerinnen auftreten und mit Begeisterung begrüßt werden, und selbst in der Kirche die Hymne sich gefallen lassen muß, Vehikel für die Virtuosität einzelner Sänger zu werden.

Bis dahin war freilich einstweilen noch ein weiter Weg. Die Musik, wie die Niederländer sie übten und auf die Italiener übertrugen, wurzelte durchaus im Boden des Mittelalters, aber sie trieb ihre Blätter und Blüten im milden Sonnenlichte der Renaissancezeit, das ihnen reinere Formen und wärmere Farben gab. Sie hat den wunderbar anziehenden Charakter des 15. und 16. Jahrhunderts aus gleichen Gründen mit diesem gemein. Die Denker, die Dichter des 13. und 14. Jahrhunderts, ein Thomas von Aquino, ein Dante, hatten die Kirchenlehre zum Fundamente genommen, an diese eine Welt tiefsinniger Anschauungen, Gedanken, Bilder und Entwickelungen anknüpfend, welche überall von den Reflexen jener Lehre beleuchtet, von ihr selbst durchdrungen und durch sie bedingt als selbstständige große Geistesthaten, als selbstbetendende Philosophie und Dichtung dastehen, keine bloße Exegese des Gegebenen sind. In sehr analoger Weise bauten die niederländischen Tonkünstler auf den gregorianischen Kirchengesang als das überlieferte Heilige und aus seinen Elementen eine reiche musikalische Welt. Die Kirchentonarten, in ihrer ursprünglichen Fassung kaum mehr als Gesangsformeln innerhalb der einzelnen Quinten- und Quartengattungen, entwickelten erst in dem vielstimmigen kunstvollen Tongewebe der Meister die ganze Fülle der in ihnen verborgenen Bildungsfähigkeit und ihre tiefsinnige Bedeutung; die gregorianische Melodie, schon in ihrer planen Gestalt gleich jeder urwüchsig-echten Volksweise voll eigenthümlicher Urkraft, ließ erst hier den ganzen Umfang ihrer höheren musikalischen Bedeutung erkennen. Der Einblick in die kirchlichen Choralbücher, die Vergleichung der simpeln Melodie des Graduals, Missals oder Antiphonars mit dem was die Meister daraus zu entwickeln gewußt, vermag erst das ganze Verdienst dieser Kunstweise deutlich zu machen, überhaupt das volle Verständniß derselben zu eröffnen, eine Wahrheit die auch noch von Palestrina und dessen Kunstgenossen gilt.

Daß die Musik ganz vorzüglich als religiöse Kunst verstanden und geübt wurde, umgab sie selbst mit einem verklärenden Schimmer und lieh den Musikern Würde und Ansehen. Die großen Tonsetzer, zugleich Sänger, nahmen in den für Kirche und Gottesdienst bestimmten Kapellen, in den halb oder ganz geistlichen Sängercollegien eine bedeutende ehrenvolle Stellung ein, eine Stellung so ernst und würdig, als nach dem verhängnißvollen Jahre 1600, wo das Theater sich vor die Kirche hinbauete, sich die Stellung der Sänger und Sängerinnen an den Höfen der Großen zweideutig gestaltete. Die Besseren und Besten unter den Meistern der älteren religiösen Kunst wurden mit geistlichen Beneficien belohnt. Dazu machte die Art der Kunstübung eine gründliche wissenschaftliche Bildung nöthig, der echte Musiker mußte zugleich in seiner Art ein Gelehrter sein. Die ernste, selbst trockene wissenschaftliche Partie der damaligen Musikbildung half ihn vor den beiden Abwegen bewahren, auf welche der neuere Musiker so leicht geräth, nämlich vor der maaßlosen Steigerung des Subjectivismus, der krankhaften Ueberreizung des Gefühlslebens durch ein ganz einseitig ideales Treiben, von dem eben deßwegen ein rasch abschüssiger Weg zu den Sümpfen des Lebens herabführt, oder aber vor dem geistlosen Handwerkerthume, das die Künstlerschaft dünkt. Das wirklich *ideale* Moment in jener alten Kunst erhielt

aber seine Weihe und Kräftigung dadurch, daß er nicht gestaltlos ins Unbestimmte und Allgemeine verflatterte, sondern sich in der Form des Religiösen consolidirte. Für die Griechen, das geborene Künstlervolk, war der Gottesdienst Kunstschaffen gewesen, er bestand eben darin, daß Iktinos Tempel baute, Phidias Göttergestalten bildete; für die Tonmeister des 15. und 16. Jahrhunderts (wie für die Baumeister der hohen Dome, wie für die älteren Meister der Malerei) war umgekehrt das Kunstschaffen Gottesdienst. Das ist denn auch ihren Werken in unverlöschbaren Zügen aufgeprägt.

Die Stellung, welche die Musiker den Großen gegenüber einnahmen, war im Ganzen eine ihrer Würdigkeit entsprechende. Die Meister selbst waren vom Gefühle einer solidarischen Gemeinschaftlichkeit durchdrungen, sie erkannten sich als Körperschaft, alle für einen, einer für alle. Die neidische Eifersucht, welcher bei einseitiger Geltendmachung des individuellen Talentes der Künstler so leicht verfällt, blieb ihnen daher ferne.

Aber so würdig im Ganzen die Stellung jener alten Meister auch war, die Sache hat doch auch ihre bedenkliche Kehrseite und es treten zwischendurch grelle Züge hervor, daß man im Handumdrehen in der Sängercapelle doch nur Bedienstete sah, die zum Glanze des Hofes gehörten: eine Auffassung, die in der Art, wie sie auftritt, etwas von dem barbarischen Zuge hat, der sich im Mittelalter noch kenntlich macht.

Ist übrigens in jenen Zeiten von edler und ernster Musik die Rede, so ist immer nur polyphone Singmusik gemeint. In der päpstlichen Capelle waren, wie bekannt, alle Instrumente verbannt, selbst die Orgel. Der Gesang blieb der reinen Menschenstimme angewiesen. Die Werke der niederländischen Tonsetzer, die einen so bedeutenden Theil der Musikbücher des päpstlichen Capellenarchives bilden, wurden von dem päpstlichen Sängerchore, folglich auch als ganz reine Vocalsätze vorgetragen. Anderwärts aber und insbesondere in den Niederlanden mochte man wohl gelegentlich einzelne oder sämmtliche Parte mit Instrumenten, in deren Behandlung die Niederländer nach Guicciardini's Versicherung gleichfalls Meister waren, verdoppeln oder mindestens (wovon schon Aron als von einer gewöhnlichen und selbstverständlichen Sache redet) durch eine begleitende Orgel die Sänger unterstützen.

In ähnlicher Art spielten Pfeifer besserer Art die Motetten großer Componisten symphoniemäßig ab. Die Tanzmusik war am deutschen Kaiserhofe in Wien so primitiv einfach bestellt, daß sich die hohen Herrschaften begnügten nach Trommel und Querpfeife zu tanzen. Ein gleiches Ensemble bildete auch die Kriegsmusik. Bei festlichen Aufzügen ließ man wohl Trompetenchöre aufmarschiren. Zu einem festlichen Aufzuge gehörte nothwendig Musik. Die Instrumentalmusiker für das gemeine Bedürfniß waren trotzdem im Allgemeinen in äußerster Verachtung, man erblickte in ihren kaum etwas Besseres als Strolche (Ambros, Einleitung zum 3. B. S. 3—39).

Die größte und wichtigste Aufgabe für den Componisten war die Messe. Die Musiker gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts pflegten zu sagen: daß, wer die Messen der alten Meister nicht kennt, gar nicht wisse, was wahre Musik sei

Hier, meinten die Tonsetzer, sei der Ort die gewichtigsten Proben ihrer Tüchtigkeit abzulegen; sie meinten sogar durch im Verlaufe der musikalischen Missa stets interessanter werdende Satzprobleme den Antheil der Sänger in stets gesteigertem Maaße anregen zu sollen, daher, wie die Messen Josquins und anderer Meister zeigen, und P. Martini ausdrücklich bemerkt, das Agnus öfter dazu ausersehen wurde, die Messe mit einem ganz besonderen Kunststück zu schließen und zu krönen. Die Menge der über weltliche Lieder componirten Messen ist überaus groß. Den nächsten Rang neben der Messe nimmt die Motette ein. Ueber einen Psalm, eine Antiphone, einen kirchlichen Hymnus componirt, fand sie ihren Cantus firmus zunächst in der gregorianischen Melodie, welche die Kirche für die betreffenden Texte bestimmt hatte. Motetten über den Tenor oder das Motiv eines weltlichen Liedes kommen aber doch auch vor. Der hohe Motettenstyl macht eine dem bei aller Mannigfaltigkeit seiner innen Textur gleichmäßig in ruhiger Unerschöpflichkeit fortströmenden Hexameter der antiken Epiker analoge Wirkung Er trägt daher im Wesentlichen den Charakter des Erhabenen, der jedoch, besonders seit Josquin, nach Beschaffenheit des Textes mannigfach eine mehr heitere oder trübe Färbung annimmt, zuweilen selbst bis zur Charakterisirung des einzelnen Redesatzes, ja des einzelnen Wortes. Schönes, Edles, Bedeutendes und Würdiges haben die Meister hier niedergelegt, und wie klärend der Motettenstyl auf den Styl der Missa zurückgewirkt, lassen insbesondere einige Messen aus Josquins reifster Zeit, wie seine Missa da pacem, seine Pangelingua-Messe deutlich erkennen. Es gereichte dem Mottetenstyl sicherlich zum Heile, daß sich die Tonsetzer nicht, wie bei der Missa, verpflichtet glaubten immerfort musikalische Mirakel zu wirken.

Die Motteten lassen sich nach Text und Tonsatz in ganze Klassen scheiden Die Motette war eine gewandte Dienerin, sie entzog sich kaum irgend einer Aufgabe. Sie diente zu politischen Zwecken, zu nach Mottetenart gesungenen evangelischen Erzählungen, Fragmenten aus den Evangelien oder der Apostelgeschichte, Bruchstücken aus dem hohen Liede, dem Hios und Aehnlichem, zu Magnificaten, deren Intonation nach den acht Kirchentönen den reichsten Stoff zur Verarbeitung bot, zu Passionsgesängen, Lamentationen u. a. Und wie dem Mariencultus die bildende Kunst wundervolle Werke zu danken hat, so hat er auch unter den Motteten eine Fülle der herrlichsten Blüthen hervorgerufen. Zahlreich sind auch die Motetten zu Ehren einzelner Heiligen. Gelegentlich wurden antikisirende lateinische Dichtungen von Zeitgenossen motettenartig in Musik gesetzt, Denksprüche, Lehren, Reflexionen auch wohl Gebete. Fleißig wurde auch das weltliche mehrstimmige Lied gepflegt.

Zu den in der Musikgeschichte sprichwörtlich gewordenen Dingen gehören die bemerkbaren bereits um 1400 und noch im 17. Jahrhunderte üblichen, sogenannten „Künste der Niederländer", die mit der Musik und deren Entwicklung sehr innig verbunden und durchaus nicht, wie gewöhnlich angenommen wird, bloße „Witze und Künsteleien" zu nennen sind.

Zu diesen Phantasiespielen trug sicherlich auch der Umstand das Seinige bei, daß der Phantasie der Tonsetzer kein so weites Gebiet zu Gebote stand sich

auszubreiten und zu bethätigen, wie es bei dem modernen Musiker der Fall ist, welchem von der Symphonie bis zum Tanze, von der Heldenoper und dem Oratorium bis zum kleinen Liede eine Fülle von Aufgaben und Kunstformen zur Verfügung steht, während vielmehr der Componist sich damals auf enge und bestimmt gezogene Grenzen angewiesen sah, innerhalb deren allein der zum regsten Leben geweckte Schaffensdrang sich Luft machen durfte. Daher rühren gewiß zum guten Theile jene sonderbaren Auswüchse. (Die Aufgabe und Leistungen der niederländischen Musik, die Künste der Niederländer, bei Ambros III. 39 — 80).

Die Musiklehre des Mittelalters hatte sich in dem engen Kreise der Kirchentöne, und was dazu gehört, bewegt; die Figuralmusik mußte nothwendig diese Grenzen weiter und weiter ausdehnen, sie griff selbst mannigfach umstaltend in das ein, was noch innerhalb jener alten Grenzen lag. Gleich das Fundament der ganzen Musiklehre, die Solmisation, erfuhr durch die Figuralmusik eine Aenderung. Die alte casuistische Mutirungsweise, für den Figuralgesang gar zu schwierig und unhandlich, wurde zwischen 1470 — 1510 durch das neuere, vereinfachte System der Mutirung (allein mit Re im Aufsteigen, allein mit La im Absteigen auf drei Mutirungsstufen) verdrängt; die Handhabung der Kirchentöne, auf denen das Wesen des gregorianischen Gesanges beruht, die also für den Componisten geistlicher Musik von der größten Bedeutung waren, wurde jetzt auf das Reichste und Feinste durchgearbeitet und beschäftigte, wie billig, die Lehrer und Theoretiker in erhöhtem Maaße; aus dieser Eigenheit, eine Tonart in dem natürlichen Sitze und Umfang einer andern darstellen zu können, ergab sich für die Tonarten ein sehr eigenthümliches Modulationssystem, von dem die Tonsetzer einen zuweilen wundersam tiefsinnigen Gebrauch machen; die Lehre des Contrapunktes gestaltete sich jetzt in mannigfacher Ausbildung zu einem umfangreicheu Ganzen, die Niederländer zeigten in ihrer unter sehr schwierigen Bedingungen geschaffenen Harmonie eine von ihren Zeitgenossen bewunderte Begabung, eine Harmonie, die, auf dem Kothurn der Kirchentonarten gesetzt, sich allerdings nicht anders als sehr strenge bewegen konnte und doch eine erstaunlich ungezwungene und natürliche Bewegung erhalten hat, wenn auch nicht ohne Herbheiten und schroffe Stellen; u. s. w.

Die glänzenden Leistungen der Componisten konnten nicht verfehlen, die Aufmerksamkeit der Theoretiker, der Schriftsteller und Lehrer zu erregen, welche hier freilich Dinge fanden, von denen sich ihre Gelehrsamkeit nichts hatte träumen lassen. Sie begriffen, daß, statt sich in das Dunkel tiefsinniger Speculationen zu hüllen, ihre Lehre sich der lebendigen Kunst zuwenden und über das durch die fortgesetzte Kunstübung bereits thatsächlich Gewonnene Rechnung legen müsse. Den ganzen reichen Schatz an musikalischem Wissen und Können der Zeit und Kunst Okeghems und Busnois hinterlegte der große Lehrer Johannes Tinctoris aus Nivelles (um 1480 in Neapel) in einer Reihe theoretischer Werke, welche klar und zugleich streng wissenschaftlich in der Anordnung des Stoffes wie in der Darstellung, in gutem, solidem Latein geschrieben, und alle Kunstgesetze und Kunstregeln theils durch selbst componirte, theils aus den Werken der besten Meister der Zeit, wie Dufay, Faugues, Okeghem, Busnois, Caron u. A., wohl

ausgewählte Beispiele illustrirend, gegenüber der Verworrenheit, Dunkelheit und Schwerfaßlichkeit, worin bis dahin ein Autor den andern überboten hatte (etwa Jean de Muris ausgenommen), den Eindruck wahrhaft classischer Epochenwerke machen. Der praktische Sinn des Niederländers verlor sich nicht in antikisirenden Forschungen, er ersparte seinen Lesern tiefsinnige philosophische Untersuchungen über die letzten Gründe der Musik und ihrer Gesetze. Das ist nicht mehr für die Klosterbibliothek geschrieben, sondern gehört dem Leben an.

Neapel, die Stadt, welche der lateinische Dichter die „müssige" (ad otia natam) nennt, war, seit Friedrich II. dort im Jahre 1224 die Universität ganz eigens errichtet hatte, um Bologna Concurrenz zu machen, eine der großen Centralstätten des Studiums. Die siebente freie Kunst, die Musik, schlug daher dort auch ihre Lehrstühle auf.

Aus der Schule der großen niederländischen Lehrer in Italien ging eine Anzahl Lehrer, Theoretiker und Schriftsteller hervor, welche zum Theile selbst wieder Autoritäten ersten Ranges wurden, wie jener berühmte Franchinus Gafor aus Lodi (1451 — 1522), der in Mailand die Musik „öffentlich bekannte" und lehrte und so ziemlich als das Haupt der italienischen Musikgelehrten um 1500 gelten darf.

Auch in Deutschland erhoben sich musikal. Schriftsteller, Theoretiker und Lehrer, von welchen besonders hervorzuheben sind: der Schweizer Heinrich Loritz von Glarus genannt Glareanus (geb. 1478), dessen weltberühmtes Dodecachordon (Basel 1547) ein classisches Buch ist; das vortreffliche Werk: Practica musicae (1556) von Hermann Fink; Sebald Heyden, dessen Buch „de arte canendi" eines der classischen Musikwerke ist, deren Werth die Jahrhunderte nicht zu zerstören vermocht haben. (Die Musiklehre, die Theoretiker und Lehrer bei Ambros III. 80 — 170).

Und nun nur noch Einiges über die hervorragendsten Musiker der zweiten niederländischen Schule, insbesonders die Begründer eigener Epochen in derselben.

Man hat sich gewöhnt in Johannes Okeghem (auch Okenheim genannt, wahrscheinlich geb. zu Termond im östlichen Flandern um 1415—20, erster Sänger und Protokapellan der franz. Könige seiner Zeit, gest. fast hundertjährig um 1513), welcher zuerst den Titel „Fürst der Musik" erwarb, den Patriarchen, sogar den Stammvater der Musik zu erblicken, ungefähr wie man lange Zeit Cimabue zum Stammvater der christlichen Malerei gemacht hat, bis tiefer eingehende Forschungen eine bedeutende Kunstübung auch schon vor seiner Zeit nachwiesen. Eben so wenig ist Okeghem der Erfinder der canonischen und sonstigen Künste, die sich vielmehr, wie wir sahen, aus einfachen Anfängen allmälig und wie von selbst entwickelten. Okeghem wurzelt im Boden seiner Zeit, er hat die Ueberlieferungen seiner Vorgänger übernommen und sie eifrig und treulich weiter ausgebildet. Aber eben das, was er hierin geleistet hat, wendete ihm die Bewunderung der Zeitgenossen und dieser Ruf führte ihm die besten Talente als Schüler zu, unter ihnen Josquin und Pierre de la Rue, von denen der erste in Italien und in Frankreich eine glänzende Wirksamkeit entwickelte, den Ruhm des niederländischen Namens aufs Neue und mehr als je bewährte, durch seine Schüler Mouton, Claudin Sermisy u. A.

in Frankreich eine blühende Tonsetzerschule heranbildete, den Deutschen Heinrich Isaak für seine Kunstweise gewann, der dann selbst und durch seinen Schüler Ludwig Senfl von Zürich in Deutschland auf die Musik den größten Einfluß übte. In diesem Sinne darf also der ehrwürdige Okeghem wirklich als der geistige Stammvater aller folgenden Generationen von Musikern gelten.

Ein großer, tiefsinniger, ernster und mannhafter Meister, dessen Werke fast durchweg einen Zug strenger Erhabenheit zeigen, ist Jakob Hobrecht oder Obrecht (Obertus, Obreht, geb. um 1430, gest. 1507). Unter den Meistern von Josquin ist er die mächtigste Erscheinung, und der Tonsatz bei ihm schon wider beträchtlich entwickelter, die Harmonie vollständiger als bei Okeghem, mit dem er übrigens alle Eigenheiten der Schule, alle Feinheiten, Spitzfindigkeiten und Satzkünste gemein hat.

Neben Okeghem lassen sich nicht wenige andere Meister nennen und stellen, weil ihre Musik noch mehr oder minder jene alterthümliche Färbung hat, welche ihr eine entschiedene Verwandtschaft mit der Musik des Altmeisters gibt. Mitten unter sie tritt die glänzende Erscheinung Josquins, mit ihr eine neue Zeit.

Es ist hier die rechte Stelle des Ottaviano de Petrucci (geb. zu Urbino 1466, in Venedigs Buchdruckereien zu einem der vorzüglichsten Typographen seiner Zeit ausgebildet, gest. zu Venedig 1539. S. dessen Biog. von Schmid, Wien 1845) zu gedenken, dessen Erfindung des Notendruckes mit beweglichen Typen gerade zur rechten Zeit erschien: an der Grenzscheide des 15. und 16. Jahrhunderts, wo der mächtige Aufschwung der Musik ihrer am nöthigsten hatte. Bis dahin hatte man in gedruckten Büchern Musiknoten nur in plumpem, meist unglaublich mißgeformtem Holzschnitt wiederzugeben gewußt, wie man z. B. in Franchinus Gafors 1496 gedruckter Practica musicae (Mailand) findet. Was von musikalischen Aufzeichnungen stattlich und schön ausgestattet werden sollte, wurde auf Pergament oder starkes Papier in sehr großen Noten (denn bei der Aufführuug stellten sich alle Sänger vor den auf's Pult gelegten mächtigen Folianten) mit Schreibfeder und Pinsel gezeichnet und gemalt, mit dem ganzen Aufwande damaliger Schönschreibekunst und oft mit der ganzen verschwenderischen Zierlust, welche das 15. Jahrhundert an seine Prachtbücher zu wenden pflegte: Randarabesken in Gold und Farben, mitunter von wundervoller Schönheit und Vollendung, mächtige Initialen, welche zuweilen ganze Scenen aus der heiligen Geschichte, Donatoren mit ihren Schutzheiligen, Wappen, Wunderthiere enthalten. Ein starker Einband mit gepreßtem Leder und broncenen Eckbeschlägen und Clausuren vollendeten das Prachtstück, dessen Anschaffung freilich die Mittel von Privatpersonen in den meisten Fällen überstieg, daher solche musikalische Bücher insgemein ein höchst werthvolles, sorgsam gehütetes Besitzthum von Domkirchen, Capiteln, fürstlichen Personen bildeten (die berühmten Chorbücher des Domes von Siena u. a., eben so die herrlichen, freilich erst lange nach Erfindung des Notendruckes entstandenen Münchener Codices mit den Werken Orlando Lasso's u. a. m.) Daneben fehlte es nicht an gesudelten, flüchtigen Notirungen, welche man sich für eigenen Gebrauch rasch zusammenschrieb. Weltliche mehrstimmige Lieder schrieb man gerne in Stimmhefte mit kleinerer, feinerer Notenschrift. Die

müden Abschreiber durften mit Robert Ursus jubeln „quis labor est fessis demptus ab articulis“, als Petrucci mit seiner Erfindung hervortrat, welche die Musikwerke in schöner Ausstattung um billigen Preis zum Gemeingute Vieler zu machen geeignet war. In Venedig glückte ihm die Erfindung des Notendruckes mit beweglichen Typen und mit der Technik, daß Liniensysteme und Noten in abgesonderte Rahmen gesetzt wurden und so ein Doppelabdruck stattfand (nicht wie beim späteren Notendruck jede Note ihre zugehörigen Linien gleich bei sich hatte.) An Schönheit, Deutlichkeit und Schärfe lassen die Arbeiten nichts zu wünschen übrig; es ist noch jetzt eine Freude einen Petrucci'schen Druck durchzusehen. Er wählte für seine Drucke das handliche Format von klein Querquart bei Liedern und theilweise Motetten mit gegenüberstehenden Parten, bei anderen Motettensammlungen und bei Messen in getrennten Stimmheften. Das erste Werk, welches aus Petrucci's Presse im Jahre 1501 hervorging, war eine Sammlung 96 vier- und dreistimmiger Gesänge niederländischer Tonsetzer; noch 1501 folgte eine zweite Sammlung solcher Gesänge (49 Nummmern), 1503 eine dritte (136 Stücke). 1502 hatte er auch schon geistliche Musik (eine Sammlung Motetten) gedruckt und 1504 — 8 druckte er eine große Sammlung italienischer weltlicher Gesänge (Frottole), für die italienische Musik damaliger Zeit eine der allerwichtigsten Quellen.

Petrucci's Erfindung verbreitete sich, bald blühten zahlreiche Notendruckereien empor, (in Rom, Venedig). In Deutschland errichtete Erhard Oglin (Oeglin, Ocellus) schon 1507 eine Notendruckerei, Peter Schöffer druckte 1511 in Mainz, 1512 in Worms, 1527 in Straßburg Musiknoten — unabhängig von Petrucci's Erfindung, denn der Druck ist hier nur ein einfacher. Die Nürnberger Druckereien von Petrejus, Grapheus (Formschneider), Montanus und Neuber entwickelten eine große Thätigkeit. Zuweilen waren die Buchdruckereibesitzer selbst geschickte Tonkünstler.

Mit Josquin de Prés (wahrscheinlich zu Condé in Hennegau geb. um 1445, in der päpstlichen Kapelle zu Rom und bei den Mediceern in Florenz, endlich in Ludwig XII. von Frankreich Kapelle, vielleicht auch in der niederländischen Maximilian's, gest. als Propst des Domkapitels zu Condé 1521) tritt in der Geschichte der Musik zum erstenmale ein Künstler auf, der vorwaltend den Eindruck des Genialen macht. Er brach mit gewaltiger Hand die Bahn, die zu einer maaßvollen Kunstweise führte, durch das dornige Dickicht. Seine bedeutenderen Schüler und Nachfolger haben ganz vorzugsweise jene Messen und Motetten ihres Meisters, in denen sich die Umgestaltung (denn so muß man es nennen) vollzieht, zu Vorbildern ihrer eigenen Kunst genommen. Bei Josquin merkt man das unter dem einengenden Zwange der Contrapunktik gewaltsam arbeitende Feuer des Genius weit stärker als bei Palestrina, auf dessen Compositionen vielmehr völlig Anwendung finden könnte, was Winckelmann vom belvederischen Apoll sagt: „ein himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Strom ergoßen, hat die ganze Umschreibung erfüllt.“ Darum haben Josquins Compositionen etwas gewaltig Anregendes, während jene Palestrina's himmlisch beruhigen. Durch allen einengenden Zwang, den der kirchliche Ritus und die Kunstweise der Zeit uner-

bittlich auflegten, spricht bei Josquin ein tief, rein und warm empfindendes, ja der gewaltigsten leidenschaftlichen Erregungen fähiges Gemüth: Trauer, schmerzliche Klage, herber Zorn, innige Liebe, zartes Mitleid, milde Freundlichkeit, strenger Ernst, mystische Schauer anbetender Andacht, froher Sinn, leichter Scherz. Die allgemeine, abstracte Hoheit und Größe Hobrechts und Okeghems zerlegt sich, wie der ungetheilte Sonnenstrahl im Prisma sich in das leuchtende Spiel der sieben Farben theilt, in die Mannigfaltigkeit des wechselnden Ausdruckes.

Ueberblickt man das reiche Wirken des Meisters, so läßt sich Alles in Allem vielleicht so zusammenfassen: Josquin war in den Traditionen der Okeghem'schen Schule erzogen, und weit entfernt etwa sofort als Reformator gegen sie aufzutreten, suchte er ihnen vielmehr die möglichst sinnreiche und geistreiche Gestaltung zu geben, oder sie auf die höchste Spitze der Möglichkeit emporzutreiben. Aber mitten in dieser Arbeit wurde Josquin allmälig doch zum Reformator. Die Musik hatte in der Okeghem'schen Schule meist eine gewisse Neigung ins Ueberkünstliche, Verwickelte, Spitzfindige und seltsam Phantastische hineinzugerathen, sobald sie in jener entschieden ausgeprägten, scharf charakteristischen Weise auftrat, nach welcher die ganze Schule sichtlich strebte. Wo sich hingegen gelegentlich, um den Hörer doch einmal ausruhen zu lassen, die Nothwendigkeit einfach, klar und ruhig zu schreiben fühlbar machte, fiel die Musik hinwiederum oft ins Aermliche, Kahle oder Schwerfällige. Josquin (und nicht er allein, aber er am deutlichsten und entschiedensten) bildete nun gerade aus diesen Elementen einen Styl heraus, der in der folgenden Generation den älteren so gut wie ganz verdrängte. Dieser Styl gestaltete sich reich, energisch, alle Einzelheiten individuell belebend, aber ohne phantastisch, spitzfindig oder überladen zu werden, da vielmehr Maaß und lichtvolle Klarheit diesen festen musikalischen Gestaltungen etwas eigenthümlich Edles und Bedeutendes gibt. Das Alles wirkte aber auch auf die Notirungsweise nicht wenig ein.

Konnte und durfte ein Meister dem bewunderten Josquin die Herrschaft streitig machen, so war es Pierre de la Rue (Pierchon, 1477 u. 1479 Sänger in der Kapelle des burgundischen Hofes, 1501 Canonicus zu Courtrai, zuletzt genannt 1510), dessen Hauptthätigkeit in nicht weniger als 36 Messen bestand, fast alle von bedeutendem Umfang und künstlerischer Arbeit, von einer ganz erstaunlichen Summe musikalischen Wissens und Könnens, voll geistiger Kraft, welche ihn auf seine Höhe emporhebt.

Wahrhaft edel steht neben Josquin und Pierre der Dritte im Bunde, Antonius Brumel, aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhundertes Er hat nicht die flammende Genialität Josquins, nicht die geistige Tiefe Pierre's, aber seine Musik wirkt unendlich wohlthuend, ihre Stimmung gleicht (wenn ein Naturbild herbeizuholen erlaubt ist) der eines klaren Sommerabends, wo Formen und Farben intensiv und harmonisch hervortreten. Wenn Brumel nicht mit Kunststücken prunkt, so versteht er sie doch mit Meisterschaft zu bewältigen. Als beim Tridentiner Concil die Anklage gegen die Figuralmusik erhoben wurde, sie verschlinge und verwirre mit ihren Nachahmungen und Harmoniegeweben den Ritualtext und mache ihn unverständlich, hätte sich Palestrina die Mühe ersparen

können, seine drei berühmten Probemessen zu componiren, er hätte nur gebraucht aus dem Capellarchiv Brumels Messe De dringhs holen und von der geistlichen Commission absingen zu lassen. Es liegt in den krystallklaren Harmonieen dieser Messe ein eigener Zauber idealer Schönheit. Wie bei den besseren Meistern der Zeit bricht auch bei Brumel durch alle streng beschränkte Form oft ein ergreifender Klang tiefer Empfindung.

Wir können uns nicht einlassen, die weite Reihe niederländischer Musikkünstler aufzuführen, welche einen guten, ja glänzenden Namen erworben, und nur im Allgemeinen bemerken, daß, wie Okeghem der geistige Vater der vorhergegangenen, so Josquin der geistige Vater der neuen Generation niederländischer Musiker ist.

Er übergab ihr eine geklärte, ihrer Mittel sichere Kunst, er lehrte sie die Satzkünste nicht zur Hauptsache machen, sondern nebst tüchtiger Technik auch in Kraft, Wohlklang und Schönheit die Aufgabe der Tonkunst suchen. Der ehrwürdige greise Okeghem hatte dieses Land der Verheißung von der Bergeshöhe gesehen, Josquin war der Josua, der seine Schaaren heldenhaft hineinführte und es ihnen unterwarf. Die goldene Zeit niederländischer Tonkunst hat er herbeigeführt, sie umfaßt jene Epoche, die wir die Zeit Gomberts nannten — freilich müßten wir für ihre zweite Hälfte Clemens non Papa nennen. Den Gipfel des Ruhmes erreichte die Schule in Orlando Lasso: „Lassum qui recreat orbem" wie seine Zeitgenossen sagten.

Die Musik gewann in dieser Epoche dadurch vor Allem, daß sie verlor, nämlich jene wunderlichen, aber allerdings auch oft sehr interessanten Problemsuchereien und Problemlösereien, welche in der Epoche Gombert's völlig verschwinden. Die Meisterschaft im Tonsatze, wie sie die Schule jetzt faktisch besaß, brauchte aber wirklich zu ihrer Bethätigung nicht erst mit großer Kunst Probleme zu knüpfen, um sie mit noch größerer zu lösen. Es ist eine Freude die Festigkeit, Sicherheit, Klarheit zu sehen, mit welcher die Tonsätze gefügt sind, das kräftige Leben, den energischen Gang der Stimmen, den mächtigen Klang, die streng logische Consequenz. Das ist Musik von Männern für Männer, Musik, wie sie Plato für seine Republik haben wollte. Es ist strenge, edle Schönheit, die den Geist erhebt, kräftigt, stählt, nicht in weichlich träumerisches Behagen einwiegt. Die an bestimmten Werken einer bestimmten Zeit und Schule herangebildete ästhetische Kritik mag es mißfällig bemerken, daß gelegentlich die schulrichtige „correcte" Betonung des lateinischen Worttextes, d. h. die Betonung nach dem Sprachaccente hinter das musikalische Interesse des Tonsetzers zurücktreten muß; sie mag es tadeln, „daß die Imitation oft in die Breite gezogen wird". Der Großheit, Tüchtigkeit des Ganzen gegenüber kommen solche endlich doch untergeordnete Rücksichten nicht sehr in Betracht. Wahrlich, wenn man sich die niederländischen Meister jener Zeit und ihre Werke vergegenwärtigt und dazu was gleichzeitig in Italien, in Frankreich, in Deutschland geleistet wurde: so muß man — wie sich Goethe bei anderer Gelegenheit ausdrückt — „über das Gedränge von Verdiensten erstaunen, welches jene Epoche verschwenderisch hervor-

brachte", freilich aber jenen unbekannt blieb, welche alle wirklich kunstwürdige Musik erst von Palestrina datiren.

Nikolaus Gombert aus Brügge, in der Kapelle Karl V. angestellt, in der Mitte des 16. Jahrhunderts am meisten blühend, trat das geistige Erbe nach Josquin an, wußte aber mit den übernommenen Reichthümern neue Schätze zu erwerben, vollzog die Wendung zu einer neuen Zeit und Entwickelung. Die Werke dieses großen Meisters sind überaus zahlreich, wie auch Clemens non Papa und Orlando fast zahllose Werke schufen; es war in jener Zeit große Fruchtbarkeit eines der Zeichen höchster Meisterschaft, und jedenfalls ein Beweis, mit welcher erstaunlichen Leichtigkeit die Meister die schwierigsten und durchgebildetsten Formen des Tonsatzes handhabten. Sowohl nach seinen Messen und Motetten, in welchen er von den höchsten Dingen mit der größten Ruhe und Anspruchlosigkeit zu reden vermag, und nach seinen höchst würdigen grandiosen Compositionen der Psalmen, als auch nach seinen Chansons, in denen er den heitersten und liebenswürdigsten Ton anzuschlagen weiß, gehört der edle Gombert zu den größten Meistern der Tonkunst, dessen geistige Hoheit und klare Schönheit seiner Musik ganz eigenthümlich anregt.

Den Ruhm aller der Tonsetzer, welche seine Zeitgenossen waren, überglänzte Jakob Clemens non Papa, also genannt, um ihn vom gleichzeitigen Papste Clemens VII. zu unterscheiden. Er (in Carl V. oder in der burgundischen Kapelle, gest. um 1566) ist in der Zeit zwischen Gombert und Orlando Lasso wohl der größte niederländische Meister von erstaunenswerther Fruchtbarkeit, nahe an oder schon Palestrina.

Nur wenig später als Clemens tritt Christian Jans, genannt Hollander, ein großer Meister seiner Kunst auf, Mitglied in der Kapelle der Kaiser Ferdinand I. († 1567) und Maximilian († 1576). Der kaiserlichen Kapelle (S. die Geschichte derselben von 1543 — 1867 von Ritter von Röchel, Wien 1867) gehörte auch Jakob Vaet an, welcher in solennen Motetten Ferdinand I. und Maximilian (zu seiner Krönung als König von Böhmen 1562 und hernach denselben auch als Kaiser), dessen Söhne Rudolph und Ernst, ferner den Besuch des Herzogs von Baiern, die Vermählung der Königin Katharina von Polen besang — alles vermuthlich als Hofcomponist auf erhaltenen Befehl. Diese fürstlichen Haus-, Hof- und Staatsmotetten bringen die analogen Arbeiten in Erinnerung, womit Johannes Ciconia und andere im Dienste Venedigs stehende Meister anderthalb Jahrhunderte früher Dogen und Patriarchen musikalisch gefeiert hatten. Freilich waren es dort die Incunabeln der Musik; hier ist es die ausgebildete Tonkunst, welche ihre Gaben an die leeren Phrasen hummanistisch-lateinischer Devotionstexte verwendet und verschwendet hat. Es sind dabei durchaus keine flüchtigen Gelegenheitsarbeiten, sondern mit allem Aufwande der Kunst auf das Reichste und Sorgsamste durchgearbeitete Motetten von würdigster, specifisch religiöser Haltung — der Prager Krönungsgesang so feierlich, wie es der Moment nur immer erheischte; allerdings aber ist schwerlich je ein ernsteres, um nicht zu sagen düstreres Epithalamium gesungen worden als das an die Polenkönigin gerichtete. Die Anlässe, welche diese Musikstücke ins Leben riefen,

sind längst vom Zeitstrome verschlungen, aber Vaets Kirchenstücke behalten ihren Werth für alle Zeiten. Neben der vollen Meisterschaft in Handhabung des Stoffes sprechen sie einen edeln, ernsten Sinn aus und tragen den Ausdruck einer tiefen, im Geiste und in der Wahrheit erfaßten Andacht. Vaets Hauptwerk ist wohl das großartige achtstimmige Te Deum in drei Abtheilungen, ein Werk voll hoher Würde, feierlich, erhaben, meisterhaft in seiner reichen Durchführung.

Ein sehr achtbarer Meister war weiter Rudolph II. († 1612) Kapellmeister Jakob de Kerle, berühmter Philipp de Monte, Domherr und Thesaurarius zu Cambrai und 1594 Chori musici Praefectus in Rudolph II. kaiserlichen Kapelle zu Prag, in welche er schon zur Zeit Maximilian II. eingetreten war, der Fürst der Musiker seiner Zeit genannt, einer der Meister, welche auf die belgische Schule ein letztes glänzendes Licht werfen. Seine gedruckten Werke sind überaus zahlreich.

Ein ihm verwandter sehr schätzbarer Meister ist Alardus Nuceus, eigentlich Alain Gaucquier aus Lille, Kapellmeister des Erzherzogs, nachher Kaiser Mathias († 1619).

Unter den derselben Zeit angehörigen vier musikalischen Brüdern Regnard aus Douai ist Jakob, Sänger in Rudolph II. Kapelle, der bedeutendste. Sie zählte noch manche andere Mitglieder, die sich einen Namen gemacht (S. Köchel, Ambros III. 314 — 326).

Den Meistern der niederländischen Schule schloß sich in dem benachbarten Frankreich eine ganze Reihe von Tonsetzern an, das zwar stets eine große Zahl von Musiktalenten gehabt, aber in Folge der vieljährigen Gegenwart eines Meisters wie Josquin in Kunst und Kunstübung, in der Zahl der Künstler und Beschäftigung der Presse stieg. Die französische Schule, eine etwas flüchtige und leichtblütigere Tochter der niederländischen, die Begründerin der nur auf Amusirung des Publikums berechneten Unterhaltungsmusik, trug von dem Augenblicke an, wo sie sich selbstständig machte — das heißt, wo sie sich von der niederländischen emancipirte — die Keime der Verflachung, also die Keime der Entartung in sich. Sie schrieb, um ein Gleichniß zu gebrauchen, der starken, kraftvollen eckigen Frakturschrift der Niederländer gegenüber (einer Schriftart, die nicht immer gefällig, aber bedeutend und monumental aussieht) die Currenthand der Contrapunktik, die gelegentlich recht zierlich ausfiel, aber bei geringeren Talenten auch der gerade Weg zum Sudeln war.

Auf der Höhe der ruhmerfüllten Zeit der niederländischen Musik steht Roland de Lattre, insgemein genannt Orlando Lasso, Orland de Lassus, auch wohl Roland Lassus (geb. zu Mons 1520, sechs Jahre nach Palestrina's Geburt, ein Jahr vor Josquins Tod, in Italien ausgebildet, Vorstand der berühmten Kapelle Albert V. von Baiern in München, gest. 1594. S. Schilling IV. 323 — 5, Bernsdorf II. 722 — 4). Er ist wohl der fruchtbarste Tonsetzer (man schätzt die Zahl seiner Werke über 2000.) Er ist (wie Proske in der Einleitung zur Musica divina sagt, der die alte Tonkunst reiner und tiefer erfaßt hat als einer derer, die vor ihm gewesen) ein universeller Geist. Keiner seiner Zeitgenossen besaß eine solche Klarheit des Willens, übte eine solche

Herrschaft über alle Intentionen der Kunst, daß er stets mit sicherer Hand erfaßte, was er für seine Tongebilde bedurfte. Vom Contemplativen der Kirche bis zum heitersten Wechsel profaner Gesangweisen fehlte ihm nie Zeit, Stimmung und Erfolg. Groß im Lyrischen und Epischen, würde er am größten im Dramatischen geworden sein, wenn seine Zeit diese Musikgattung besessen hätte. In seinen Werken finden sich Züge episch-dramatischer Kraft und Wahrheit, daß man sich vom Geiste eines Dante oder Michelangelo angeweht fühlt. Will man Palestrina an Raphaels Seite stellen, so liegt der Vergleich nicht allzufern, unsern Meister den großen Florentinern anzureihen. Groß in der Kirche und Welt hatte Lassus das Nationale aller damaligen europäischen Musik dergestalt in sich aufgenommen, daß es als ein charakteristisches Ganze in ihm ausgeprägt lag und man das speciell italienische, niederländische, deutsche oder französische nicht mehr nachzuweisen vermochte. (Letztere Behauptung ist jedoch, nach Ambros, nur mit einer wesentlichen Einschränkung anzunehmen.) In Orlando war die niederländische Tonkunst vollendet — aber auch in dem Sinne vollendet, daß die Niederländer plötzlich vom Schauplatze abtreten. Orlando's Söhne, Lambert de Sayve, Kapellmeister des Erzherzogs, nachher Kaisers Mathias, Alain Gaucquier, Carl Luython, Organist Rudolph II., und Andere sind gleichsam das letzte zitternde Ausklingen der Saite, die, stark und voll angeschlagen, so lange und herrlich getönt (die Zeit der Niederländer bei Ambros III. 170—362).

Ungeachtet der Vorliebe für die Waffen erlebte Deutschland, wie eine reiche und herrliche Malerei emporblühte, auch eine reiche und herrliche Musikblüthe. Es erhielt eine jedenfalls bedeutende Anregung zu einer geregelten kunstwürdigen Musik — aber keineswegs die einzig maßgebende — durch die stammverwandten Niederländer. Schon in dem sogenannten „Locheimer Liederbuch" aus der Zeit von 1390 — 1420 (veröffentlicht von Arnold und Bellermann in Chrysanders Jahrbüchern 2. B.) begegnet man einer Melodie, deren meisterlicher Ausbau so überraschend ist, wie ihr bedeutender Ausdruck. Der Charakter dieser Gesänge ist trotz der weniger entwickelten Durchbildung entschieden der gleiche, wie bei den deutschen Liedermeistern der besten Zeit, bei Mahu, Isaak, Senfl, Arnold von Bruck u. s. w. Sie setzen eine sehr bedeutende heimische Kunst voraus — auf welche, was niemand verkennen wird, der die Werke der eben genannten Meister prüft, die Niederländer, die einmal überall als Muster und Meister galten, bedeutend einwirken, ohne doch den specifisch deutschen Zug verwischen zu können.

Diesen Zug tragen auch die vierstimmigen deutschen Kirchenlieder der 1512 in Augsburg gedruckten Oeglin'schen Sammlung.

Hier ist die Vorstufe zu den ähnlich angelegten Werken Heinrich Fink's, der in Krakau, das sich der Cultur der deutschen Städte anschloß, gebildet wurde und zu Anfang des 16. Jahrhundertes in dem Dienste der polnischen Könige daselbst weilte, und Thomas Stolzer's († 1526), welcher zu Ofen in den Diensten Königs Ludwig stand.

Ein Zeitgenosse Paulus Hoffhaymer oder Hofheimer (1449 — 1537) aus Radstadt in den Salzburger Alpen steht neben den Meistern Finck und

Stolzer ganz achtbar da, obwohl seine Compositionen, soweit sie erhalten sind, bloß in drei- und vierstimmigen deutschen Liedern und in rhytmischen Studien nach antiken Versmaaßen bestehen. Diese beiden Richtungen, welche für die damalige deutsche Tonkunst charakteristisch sind, vertritt aber der Meister Paul in ganz tüchtiger Weise, und es ist auch in der That nicht leicht ein anderer Tonkünstler in gleichem Maaße geehrt worden. Maximilian I., bei dem er „organistmeister" war, adelte ihn, der König von Ungarn machte ihn, nachdem er ihn 1515 während einer Zusammenkunft der Monarchen zu Wien bei einem in der Stephanskirche gefeierten Te Deum Orgel spielen gehört, zum Ritter des goldenen Sporns, und nach seinem Tode dichtete, was eines lateinischen Verses mächtig war, zu seinem Lobe. Cuppinione nennt ihn den Fürsten der Musiker und einen, der auf der Orgel in Deutschland nicht seines Gleichen habe, und nach dem rohen Herumtappen vieler anderer Organisten eine außerordentliche Wirkung hervorbringen mußte.

Die Harmonie der Lieder Hofheimers hat durchweg Kraft und Klang („succulenta sunt omnia", wie Luscinius sagt); einzelne archaistische Wendungen von altfränkisch-ehrwürdigem Ansehen thun keinen Eintrag, sie machen einen den Archaismen der gleichzeitigen Sprache analogen Eindruck; es klingt fremd, zuweilen wunderlich, und hat doch einen gewissen treuen warm zum Herzen sprechenden Zug. Fast noch mehr als die ähnlich angelegten Lieder anderer dentscher Meister jener Epoche machen die Lieder Hofheimers den Eindruck des Choralmäßigen, wie ja bekanntlich die Reformation und selbst auch schon die Zeit vor der Reformation, zahlreiche weltliche Gesänge dieser Art durch Unterlegung geistlicher statt der ursprünglichen weltlichen Texte für Gottesdienst und Gemeinde zurechtmachte, so daß das weltliche Lied zum zweitenmale, aber anders als bei den Niederländern, seinen Einzug in die Kirche hielt.

Einer eigenthümlichen und merkwürdigen Bewegung in der deutschen Musik jener Zeit aber gehören Hofheimer's „Harmoniae poeticae" (gedruckt 1529) an. Es wurde nämlich der Versuch gemacht, eine Gattung Musik, „nach dem poetischen Sylbenmaaße gemessen" (wie sie der gleichzeitige Magister Simon Minerius von München nennt: „genus musices ad syllabarum tempora mensuratum") zu gründen. In Ingolstadt und Wien vertrat Conrad Celtes diese letztere Richtung, und so wie um den Mediceer Lorenzo in Florenz seine Künstler und Platoniker, schaarten sich um den grundgelehrten Conrad nicht allein zahlreiche Schüler, sondern auch die Mitglieder einer „docta sodalitas litteraria." Conrad Celtes dachte mit seiner gelehrten Sodalitas die im Labyrinth der Contrapunktik herumirrende Musik auf den festen Pfaden antiker Metrik zu einem neuen, sicheren und höheren Ziele zu leiten: durch treues Anschließen an Horaz, an Catull, Virgil und Properz sollte die Musik der antiken, das heißt nach damaliger Ansicht, der allein berechtigten Kunst und Bildung näher gerückt, ja gewissermaßen im antiken Sinne wiedergeboren werden.

Während die Florentiner geistreichen Zirkel an eine Art Wiedergeburt der antiken Tragödie mit entsprechender Musik, aber nicht in buchstäblicher Nachahmung, sondern im Geiste und in der Wahrheit dachten, faßte man in Deutsch-

land jene musikalische Renaissance wiederum äußerlich, formell, schulmeisterhaft auf. Das erste Denkmal dieser Richtung ist zugleich der erste deutsche Notendruck (1507 bei Erhard Oeglin in Augsburg). Auch der in Wien unter Isaak's Leitung gebildete Ludwig Senfl, erster Musiker des bair. Herzogs Wilhelm, componirte eine ganze Sammlung antiker Poesien in dieser Weise (gedr. 1534 und zum Theile in Hofheimer's Harmonien). Aber selbst seine außerordentliche Begabung vermochte es nicht, in dieser halbantiken Musik Mehr zu schaffen als trockene Formeln. Es haben die Gesänge allerdings etwas Festgeprägtes, Plastisches — kann aber irgend Etwas den Beweis liefern, daß die antike Musik in ihrer Verbindung mit der Poesie dessen, was wir Harmonie nennen, entbehrte und entbehren mußte und Ersatz dafür in ihrer geistreich belebten Rhytmik fand, so sind es eben diese Versuche, eine dem antiken Wesen fast diametral entgegengesetzte Kunst mit antikem Geist zu füllen und in antike Formen zu bringen. „Im schwungvollen Vortrage des antiken Dichter-Sängers belebte das Versmaaß, geistreich, frei und doch streng gesetzmäßig declamirt, den Gesang, gab ihm Leben, Wärme, Schönheit. In jene Musiken aber klopft der Takt, dem Senfl hier nicht einmal sein Zeichen gönnen wollte, wie ein von mechanischen Kräften bewegter, gleichmäßig losschlagender Blechhammer hinein, und an die neben einander hingepflanzten Accordpfähle angebunden verliert das anike Metrum sein Leben und seine freie Bewegung. Allerdings hat es Glarean im Dodecachordon versucht, dergleichen einfach in einer einzigen Stimme zu bringen. Aber es ist als stehe der Geist des Contrapunktes unsichtbar hinter ihm und binde ihm die Hände, daß Alles steif und leblos herauskömmt. (Noch weniger bedeutet ein ähnlicher Versuch des gelehrten Matthäus Colinus de Choterina, eines der Hauptvertreter des Humanismus in Böhmen, der 1555 bei den Erben Georg Rhau's in Wittenberg ein Büchlein voll eigener lateinischer Gedichte nach Horaz'schen Versmaaßen mit beigegebenen Melodien drucken ließ und es dem obersten Landrichter von Hodejowa „zu dessen Erheiterung" widmete). Die deutschen musikalischen Katechismenschreiber, wie Lossius u. A, gaben gerne ihren Lehrbüchelchen einen Anhang solchen classischen Inhalts.

Dieses ganze eigenthümliche Experiment konnte der Kunst keine neue andauernde Richtung geben, aber indem der Rhythmus hier in voller Schärfe hervortrat, indem ferner die besondere Natur der Aufgabe die Tonsetzer zwang ihren gewohnten Stimmverwebungen zu entsagen und Note gegen Note, also in vollen, dabei untereinander wohlverbundenen Accorden zu componiren, (wobei die treffliche Harmonie Senfls, Hofheimers u. s. w. zeigt, was die Meister von ihrer Contrapunktik auch in dieser Richtung gelernt), half es jener großen Reform von 1600, welche die homophone Musik gründete, den Boden bereiten. Endlich möchte aber noch zu beachten sein, welche bedeutenden in der Nähe der Celtes'schen „Sodalität" lebenden Meister es unterließen und, wie es scheint, verschmähten bei diesen Versuchen sich zu betheiligen.

Sie scheinen als tüchtige Contrapunktisten die gelehrte Sylbentrommelei heimlich, aber gründlich verachtet zu haben. Es sind die beiden Meister Heinrich Isaak und Arnold von Bruck.

Mit dem Namen Heinrich Isaak (Isak, Isaac, Isac, Ysac, bei den Italienern Arrhigo Tedesco) ist der größte deutsche Tonsetzer von Ludwig Senfl und einer der größten Meister der Tonkunst aller Zeiten genannt. Eine alte Tradition, die ihn Isaak von Prag nennt, ist nicht durchaus abzuweisen. Der sehr ungewöhnliche Zuname ist noch jetzt in Prag durch einige vielverzweigte Familien vertreten, von denen sich zwei im Besitze sehr alter Bürgerhäuser befinden. Ferner aber begegnen wir im Agnus der Missa Carminum (Volksliedermesse, in der unter andern im Christe auch Isaaks eigenes Inspruck ich muß dich lassen vorkömmt) einem der wild und feurig bewegten, ganz originellen Fünfviertelrhythmen einiger alt-böhmischer Volkstänze. (S. Ambros III. 381). Ist der Geburtsort unsicher, so wissen wir von der Zeit seiner Geburt gar nichts. Er weilte (um 1475 — 80) in Florenz, war bei Lorenzo magnifico in großer Gunst, Lehrer seiner Kinder, Capellmeister in S. Giovanni, auch Geschäftsträger Maximilians.

Der Umgang mit dem gleichzeitigen in Florenz weilenden Josquin, Hobrecht, Agricola u. s. w. scheint auf ihn den größten Einfluß geübt und den Styl deutschen Contrapunktes, den er aus seiner Heimat mitgebracht haben mag, wesentlich modificirt zu haben.

Jene eigenthümlich zusammenwirkenden Bildungselemente — Deutsch, Niederländisch, Italienisch — gaben Isaak einen gewissen, man könnte sagen kosmopolitischen Zug, wie ihn kein anderer Meister seiner Zeit besitzt. Sie durchdringen sich, bedingen sich, modificiren eines das andere, aber so ziemlich waltet doch immer eines davon vor, und man könnte Isaaks Werke in eine deutsche, eine niederländische und eine italienische Gruppe scheiden. Die letztere ist die mindest reich vertretene; zur deutschen gehören Isaak's deutsche Lieder worunter ein Juwel von unschätzbarem Werthe, eines der schönsten Liebeslieder aller Zeiten sein „Mein Freud allein in aller Welt"; deutsch-niederländisch eigenthümlich vereinigend ist, seine überaus großartige Oratio Jeremiae Prophetae; völlig und im großartigen Sinne niederländisch wird er in seinen Messen, denen sich seine Motetten würdig anreihen, darunter große Prachtstücke allerersten Ranges; ein Hauptwerk Isaak's, die Bearbeitung der Officien für die Sonn- und Festtage des Kirchenjahres nach dem kirchlichen Cantus firmus (gedr. 1555), ist eines der allerkostbarsten Denkmale musikalischer Vorzeit, das einen Schatz der lehrreichsteu Muster für Studien des Gregorianischen Chorals und des figurirten Contrapunktes in sich schließt. Es ist nicht bekannt, wann und wo Isaak sein Leben endete. Insgemein wird er als Hofkapellmeister Kaiser Maximilians († 1519) bezeichnet. Das war er nicht, sondern der Bischof Georg von Slatkonia († 1527).

Allerdings aber war er der Stolz und die Zierde der Capelle, und wie man den ehrwürdigen Greis als den Fürsten der Musiker in Deutschland anerkannte, zeigen die bewunderungsvollen Aeußerungen der Zeitgenossen.

Unter den mit Isaak fast gleichzeitigen Tonsetzern ist Stephan Mahu, Sänger in der Capelle des nachmaligen Kaisers Ferdinand I., ein Meister, den Werth und Verdienste zu den Besten seiner Zeit stellen. Sein Hauptwerk (eine Schöpfung ersten Werthes), die in Joanelli's Thesaurus gedrucklen großen

Lamentationen zu vier Stimmen, läßt ihn als einen Vorläufer Palestrina's erscheinen und seine weltlichen Lieder sind trefflich.

Die deutsche Ton- und besonders Gesangskunst ist auch später durch eine ganze Reihe von, zum Theile ausgezeichneten Meistern vertreten, in deren Compositionen sich schon das deutsche Wander-, Wein-, Jagd-, Liebes- und Frühlingslied ankündigt, schon die Saiten angeschlagen werden, die noch heute erklingen und die Herzen aller Hörer bewegen.

Der Ton des deutschen Volksliedes klingt selbst aus den sorgsamer contrapunktirten Stücken sehr viel entschiedener heraus als die Volksweisen aus den den darüber componirten feinen Kunst- und Cabinetsstücken der Niederländer. Daß sich die Kunstmusik hier nicht bloß der Singweise, sondern ganz besonders auch der Wortdichtung, nämlich der Construction ihrer Verse, correspondirenden Reimpaare und geschlossenen Strophen, als eine ehrliche Dienerin aufrichtig anschloß, während bei den Niederländern, wenn die Volksweise sich mit dem Contrapunkt vermälte, sich an ihr das alte Wort erfüllte „und er soll dein Herr sein": diese ehrliche Treue hat dem deutsch-polyphonen Liede jener Zeit einen gewissen regelmäßigen Bau und Zuschnitt gegeben, der gewissermaßen mit der italienischen Frottole zusammentrifft, so grundverschieden sonst auch beide sind. Solche Lieder, in deren Texten, neben jämmerlichen und ungeschickten, auch viel Gold edelster Poesie liegt, machten es möglich, sie mit geistlich umgemodelten oder unterlegten Texten zu Volksgesängen für die Kirche zu machen.

Ihren Gipfel erreichte diese deutsche Kunst und Art in Arnold von Bruck und Ludwig Senfl.

Hochherrlich sind vor Allem die religiösen Gesänge des ersteren (vermuthlich zu Bruck im Aargau geb., oberster Kapellmeister Ferdinand I. (1536), in denen zugleich eine Gluth, und ein strenger Ernst, eine Hoheit und eine Milde ist, daß sie zu dem Besten aller Zeiten gehören, was auf diesem Gebiete geleistet worden. Nicht leicht tönt die Kraft eines tief gläubigen Gemüthes gewaltiger als aus seinen deutschen religiösen Gesängen, äußerst anziehend seine weltlichen deutschen Lieder.

Eine durchaus geniale Natur, ein erstaunlicher Phantasiereichthum und die vollkommenste Durchbildung des Meisters, der alle Mittel seiner Kunst kennt und das Schwierigste mit leichter und sicherer Hand beherrscht, begegnet uns in Ludwig Senfl, (geb. zu Zürch, zur Zeit Kaiser Maximilians in Wien, 1526 und später erster Musiker am Hofe zu München), welcher als Componist in religiöser wie weltlicher Musik große Fruchtbarkeit entwickelte, in seinen Motetten, deutschen Liedern u. a. Ausgezeichnetes leistete.

Die so häufig als etwas Zweifelloses hingestellte Behauptung, als habe erst die Reformation den deutschen Volks- und Kirchengesang geschaffen, wird nach Severin Meisters so gründlichen als unparteiischen Nachweisungen nur noch Befangenheit fernerhin mit der bisherigen Exclusivität festzuhalten im Sinne haben können. Daß sie ihm aber eine unvergleichlich wichtigere officielle Stellung im Ritus gab, als es in der alten Kirche je der Fall gewesen, ist eben so sicher und was sich aus dem protestantischen „Choral" für eine Fülle der Kunst ent-

wickelt hat, liegt vor Aller Augen. Es war für die Musik eine glückliche Schickung, daß Luther die Musik liebte und übte; wäre er ein Zelot gewesen, so war freilich einer ganzen großen Entwicklung die Spitze abgebrochen. Sein bester Berather bei der Anordnung des musikalischen Theiles des Gottesdienstes war Johann Walther, der Vater des evangelischen Kirchengesanges. Der fundamentale Hort desselben wurde unter dem Titel „Geystliche Gesangbüchlin" 1524 zu Wittenberg von Johannes Walther unter dem Titel „Geystlich gesangkbuchlein" in fünf Stimmbüchern herausgegeben. Es enthält 38 deutsche und fünf lateinische Gesänge. Der evangelische Kirchengesang entnahm seine Melodien dem Hymnenschatze der alten Kirche und den weltlichen Volksliedern, deren Umdichten zu geistlichen Zwecken nicht neu war.

Die Menge von Gesangbüchern für die neue Ordnung der Dinge zeigt, wie groß Eifer und Antheil für die geweckte Bewegung war, deren reine Quelle vielfach betont wurde. Die böhmischen Brüder namentlich verwahren sich auf den Titeln ihrer gedruckten (deutschen) Gesangbücher, daß man sie „bisshero für vnchristlich und ketzer gehalten" und „aus haß vnd neyd Pickharden, Waldenses ꝛc. nennet" — da ihre Lieder „nicht alleyn etwan zur Lantskron vnd Fulneck in Behem von der Christenlichen Bruderschafft der Piccarden, sondern ytzund auch an allen orten, da die wahrheit Jesu Christi klar, lauter vnd rain verkündigt und gepredigt würdt, von den Christglaubigen gebraucht, vnd täglich Gott dem Allerhöchsten zu Ehren gesungen worden." (Ausgaben von 1538, 1539 und 1544.)

Daß aus den Gesängen der böhmischen Brüder manche Melodie in den evangelischen Kirchengesang aufgenommen worden, ist allbekannt. Eine deutsche Uebersetzung von Michael Weyß wurde 1531 zu Jungbunzlau in Böhmen gedruckt, neue Drucke folgten in den Jahren 1538 und 1539 zu Ulm, 1544 zu Nürnberg. Die Universitätsbibliothek in Prag, die dortige Museumsbibliothek, die Städte Leitmeritz, Königgrätz u. s. w. besitzen geschriebene, zum Theile prachtvoll ausgestattete utraquistische Cantionale, welche die rituellen Gesänge für das ganze (hussitische) Kirchenjahr enthalten, auch „in festo S. Ioannis Huss martyris". Den Kirchengesang beim Gottesdienste besorgten die sogenannten Literatenchöre. Aber Böhmen besaß lange, ehe die blutige Katastrophe des Hussitenkrieges 1419 losbrach, so gut wie Deutschland (zu dem es gehörte und nicht gehörte), sein volksthümliches katholisches Kirchenlied; es hat ganz den Charakter wie das deutsche, und dessen von F. W. Arnold gepriesene Schönheit und Consequenz—war doch zwischen Böhmen gegen Baiern und Sachsen keine chinesische Mauer gezogen und Prag unter Karl IV. auf dem besten Wege eine Weltstadt zu werden. Der Zeit dieses Kaisers (wenn nicht einer noch älteren) gehört die edle Melodie des Otce nás mily pane (Vater unser lieber Herr), und ein schöner Gesang im dritten (phrygischen) Tone Witay milý Jesu Kriste (sei gegrüßt lieber Jesu Christ) ist zufällig auf dem Buchdeckel des Codex XI, E 2 der Prager Universitätsbibliothek erhalten.

Ein echtes Hussiten- und Schlachtlied aus der wildesten Zeit besitzt das Prager Museum, allerdings in einem erst aus dem 16. Jahrhunderte herrüh-

renden Drucke Kdoz jste bozi bojovnici. Dieser Gesang der „Gottesstreiter" hat etwas hart Unbarmherziges, fanatisch Entschlossenes, aber wieder ganz den Charakter des damaligen Kirchenliedes. Man liebt es sich vorzustellen, wie die Hussiten vor der Schlacht auf die Knie fielen, wie einer in der fanatischen Aufregung des Momentes irgend etwas in Text und Melodie improvisirte, wie das ganze Heer es in wilder Begeisterung nachsang — und siehe das neue Lied war fertig. Lessings (des Malers) „Hussitenpredigt" hat dieser Vorstellung nicht wenig Vorschub gethan; es nimmt sich auch, etwa in einem Romanzencyklus über Ziska u. s. w., recht gut aus. Leider beweist aber eben jenes Schlachtlied, daß sehr wohl und gründlich gebildete Musiker für den Bedarf der Hussiten arbeiteten. Es ist völlig als habe der Erfinder dieser Melodie ein kunstgerechtes Musterbild des ersten Kirchentones liefern wollen, so genau bewegt sich der Gesang innerhalb der ersten Quinten- und Quartengattung (D—a—d), er sinkt streng regelrichtig einen Ganzton unter die Finalis D und endet auf letzterer. (S. Ambros III. 418). Ein hussitischer Cantional, drei-, vier- und fünfstimmige Compositionen älterer und neuerer (böhmischer) Tonsetzer (tam ex veterum quam ex recentiorum Musicorum compositione), sammelte um 1573 ein gewisser Wenzel Rotarius (Kolar?), Bürger aus Beneschau. Er wird dafür in einem langen lateinischen Gedichte sapphischen Maaßes gepriesen. Daß die Gesänge hussitisch sind, zeigt ein vierstimmiger Gesang zu Ehren Johannes Huß, zugleich heftige Invective gegen das Constanzer Concil. Die Texte sind alle böhmisch, die Melodieen zum Theile sehr schön, die mehrstimmigen Tonsätze von reiner Factur, einfach, gelegentlich leicht fugirt. Ein einziger Tonsetzer wird ausdrücklich genannt, ein gewisser Johann Trajanus oder Trojan (beide Namensformen kommen vor) aus Turnau (Turnonius), Pfarrer zu Networz um 1581. Seine Arbeiten haben allerdings keine höhere Bedeutung. Der (leider stellenweise schon defecte) Codex befindet sich in der Bibliothek der Prager Organistenschule.

So sehr aber auch die Reformation auf die Entwicklung deutscher Tonkunst günstig einwirkte, fand sie aber auch in jener Zeit innerer und äußerer Spaltungen und Zerwürfnisse ihr erstes Grab.

Während gegen Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts die deutsche Tonkunst in voller Entfaltung stand und von ausgezeichneten Tonsetzern gepflegt wurde, sank die Musik während der angeblichen Blütezeit des Volksgesanges so sehr, daß schon in den Jahren 1539 und 1542 der Verfall vaterländischer Kunst von Fachmännern, wie G. Forster und G. Rhau, beklagt wurde. Und nun gar die Periode nach dieser angeblichen Blütezeit! Nie lag in Deutschland die Tonkunst so sehr darnieder als gerade in der Zeit von 1550 bis 1570, während welcher auch nicht ein einziger Tonsetzer von Auszeichnung genannt werden kann. (Leopold Zwonar hat bei Kober in Prag einige Hefte böhmischer Musik veröffentlicht.)

Deutschland galt von jeher für das Land der Instrumentalmusik. Was für eine bedeutende Vervollkommnung die Instrumente im Laufe des Jahrhunderts von 1500 bis 1600 erfuhren, lehrt ein vergleichender Blick auf Virdungs 1511 erschienene „Musica getutscht" und auf das um ein Jahrhundert jüngere Syn-

tagma" des Prätorius. Gegen die endlosen Arten, Abarten und Unterarten von Instrumenten, wie sie in dem letztgenannten Werke vorkommen, von denen der größte Theil aber seitdem wiederum außer Gebrauch und in Vergessenheit gekommen ist, würde sogar das Orchester Haydns, Mozarts und Beethovens kärglich ausgestattet erscheinen, läge nicht in dem Umstande, daß den großen deutschen Instrumentalcomponisten des 18. Jahrhunderts ein wohlbehandeltes Instrument größere Wirkungen zur Verfügung stellte, als den Zeitgenossen des Prätorius alle ihre zahllosen Spielarten der Flöte, des Fagotts u. s. w., eine mehr als genügende Ausgleichung — wie denn die „Kunst der Instrumentirung" in den beiden Epochen eben auch eine grundverschiedene war.

Zu Anfang des 16. Jahrhunderts sieht Alles vergleichsweise noch ärmlich aus, obwohl Virdung meint: „Daz in den nächsten hundert Jahren" (das ist von 1400 bis 1500) „alle Instrumenta musicalia so subtil, so schön, so gut und so wohlgemacht worden seynd, als sie Orpheus, noch Linus, noch Pan, noch Apollo, noch keiner der Poeten gesehen oder gehört hat, und daz noch mehr ist müglich zu sein erachtet hab zu machen oder zu erdenken." Er unterscheidet Saiten- und Blasinstrumente: unter den erstern zählt er „Harpffen", Psalter, Hakbret, die Laute und die Quintterne (eine Art Mandoline mit sehr breitem Griffbrett) auf, große und kleine Geigen, das Trumscheit (d. i. die später sogenannte Tromba marina). Von Clavierinstrumenten kennt er das Clavicordium, das Virginal, das Clavicimbalum und das Claviciterium. Von den Blasinstrumenten nennt er außer der Orgel, Schalmeien (d. i. Oboen), Bombart (die Baßoboe), Schwegel, Zwerchpfeifchen, Flöten, Zinken u. a. Um 1539 erfand der Domherr Afranius in Ferrara das Fagot. Unter den Blas-Instrumenten waren die Cornetti — deutsch Zinken genannt — fast das vornehmste. Die Laute, welche eine große Familie bildete, wozu in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhundertes noch das mächtige Instrument der Chitarone und die Theorbe kam, war das Instrument der feinen Welt, der guten Gesellschaft, des feineren Dilettantismus; die Lauteniſten (der älteste bekannt in Deutschland ist aus dem J. 1413) repräsentiren ganz vorzüglich das Virtuosenthum des 16. Jahrhunderts. Die Stücke, welche für die Laute gesetzt und gespielt wurden, geben, nebst den ihnen sehr analogen und fast nur nach der Technik des Instrumentes modificirten Orgelstücken, den Inbegriff der damaligen Instrumentalmusik. Die Literatur der Laute hat in ihrer ganzen Tendenz eine erstaunliche Aehnlichkeit mit der Literatur unseres modernen Pianoforte. Die Guittare galt nur in Spanien. Das ehemals adelige Instrument der Drehleier wurde jetzt „Bawernleyer" (Bauernleier) gescholten und nebst der „Strohfiedel", dem „Trumscheit" und „Scheitholt" (einer Art verkümmerter Geige), wie sich Prätorius ausdrückt, „unter die Lumpeninstrumente referirt." So auch das Hackbrett, trotz seiner nahen Verwandtschaft mit Psalter und Clavier. Dagegen blieb die Harfe in Gunst und wurde sogar zur Doppelharfe (arpa doppia) ausgebildet. Auch die Geigeninstrumente wurden im Laufe des 16. Jahrhundertes reich und fein ausgebildet. Die Orgel hörte auf das Ungethüm mit halbfußbreiten Tasten zu sein. Als man die alte ungefügige Claviatur mit ihren Riesentasten dem

Spieler zu Füßen legte, und seinen Händen eine leicht zu behandelnde, mit einer schmalen, nicht durch breite Zwischenräume getrennten, nach Art des Clavierma-nuals geordneten Reihe Tasten bereitete, konnte er höhere und selbstständigere Auf-gaben anstreben als nur die Sänger im Tone zu halten. Im Ganzen stellen sich die deutschen Orgler als ehrliche Handwerker dar, denen es um ihre Aufgabe Ernst ist; Schönheit, Phantasiereichthum darf man bei ihnen eben nicht viel suchen — und es finden auch wohl schon die Zeitgenossen, wie Hermann Finck, allerlei Scheltenswerthes zu rügen. Aber aus dem Boden, den die braven Män-ner treufleißig im Schweiße des Angesichtes bearbeiteten, ging am Ende die Kunst eines Sebastian Bach hervor.

Die Gewohnheit, die meisterhaften Motetten Josquins, Orlando Lasso's u. s. w. auf der Orgel als Instrumentalsätze vorzutragen, that sicherlich das ihre, die Organisten auf einen künstlerisch höheren Standpunkt zu heben, und als man endlich anfing die ziellos irrlichtelirenden Passagen mehr in thematischem Sinne zu gestalten, in sie Sinn und Zusammenhang zu bringen, führten gerade sie zu einer lebhafter figurirten, anregenden Musikart. (Die Musik im Zeitalter der Renaissance in Deutschland (und England), bei Ambros III. 365 — 400.)

Italien, das erste Culturland Europas und der Welt im 14. und 15. Jahrhunderte, nahm auch auf dem Gebiete der Musik Theil an der allgemeinen Cultur und hat auch schon im 14. Jahrhunderte, nnd vollends erst später, eine große Zahl eigener Tonkünstler. Wenn aber ihre Werke gegen jene der gleich-zeitigen Niederländer eine wesentlich inferiore Stellung einnehmen, so ist das nicht Mangel an Talent, sondern es ist dem Umstande zuzuschreiben, daß nach einer tief im italienischen Wesen und Charakter begründeten Anlage, die nachmals gerade die herrlichsten Früchte trug, die Italiener gewisse Seiten der Musik ausbilden wollten, ehe diese noch den gerade damals unentbehrlichen Durch-gang durch die Schule der Contrapunktik gemacht. Daß sich nun die Nieder-länder mit aller geistigen Kraft gerade dieser Richtung zur rechten Zeit zuwen-deten, gab ihnen das entschiedene Uebergewicht. Letzteres empfand man in dem feinsinnigen Italien auch recht wohl und gab den Niederländern den entschiede-nen Vorzug. Jetzt setzten sich die Italiener, sich selbst verleugnend, zu den ul-tramontanen Meistern in die Schule; und erst als auch sie Meister des Contra-punkts waren, trat die Richtung, die sich in den Anfängen ihrer Tonkunst so entschieden angekündigt hatte, wieder hervor — aber jetzt unter ganz anderen Be-dingungen und Voraussetzungen. Nimmt man die in früherer Zeit gebräuchlichen „Frottolen" (triviale, spaßhafte Lieder, Gassenhauer, Petrucci's Sammlung 1502 — 8 enthält bei 900 Nummern) als contrapunktische Excertien, so sind sie sehr gering; nimmt man sie aber als Versuche, die cantable Melodie, den deklamato-rischen, dem Versmaaße analogen Rhytmus aus dem Imitationengeflechte zu be-freien und als Versuche, den Tonstücken architektonische Symmetrie im Aufbau ih-rer nach einander (nicht, wie im Contrapunkte, zugleich) hörbar werdenden Be-standtheile zu geben, so sind es bedeutungsvolle Erscheinungen. Da ihnen nun aber der feste contrapunktische Gliederbau fehlt, so bleibt der Eindruck im Gan-zen ein schwächlicher, monotoner, gelegentlich ein ganz ärmlicher, aus dem aller-

dings zuweilen bei den besseren Talenten, wie Francesco d'Ana u. A. überraschende Züge herausblitzen.

Die wesentlichen Merkmale dieser frühesten italienischen Musik sind erstlich, daß sich diese Musik an die höhere Kunstpoesie lehnt, nicht wie in den Niederlanden an das naturwüchsige Volkslied, daher auch das Herübernehmen der Volksweisen hier nicht stattfinden konnte, sondern der Componist seine Melodien und Motive frei erfinden mußte; zweitens daß, während in den Niederlanden Alles unterschiedlos in das Kunstgewebe der Contrapunktik aufging (denn die alten musikalischen Unterscheidungen des Rondellus, Conductus u. s. w. aus der französischen Déchantirzeit waren längst verschollen), die italienische Musik, eben weil sie von der höheren Poesie abhängig war, bereits die Gattungen von Gesängen als bestimmte Kunstformen unterschied, welche oben genannt worden; drittens daß sie, ganze Absätze wiederholend und dann mit dem „Chiuso" abschließend, den architektonischen Kunstbau der italienischen gedichteten Strophe auf sich einwirken ließ, während in der niederländischen Kunst, wenigstens seit Dufay u. s. w., die contrapunktische Durchführung allein das Maaßgebende war. Fast scheint es endlich, daß die Italiener die Kirche den Niederländern so gut wie ganz überließen und bloß die weltliche Composition pflegten. Eine innere Verwandtschaft zwischen den italienischen Componisten der früheren Zeit und insbesondere den um 1400 zum Vorscheine kommenden kirchlichen Werken derselben mit den Frühzeiten der ersten niederländischen Schule ist unverkennbar. Im Laufe des 15. Jahrhunderts schieden sich Italiener und Niederländer in ihrer musikalischen Kunst und Weise mehr und mehr und gingen endlich ein jeder seine eigenen Wege, die ersteren mit einer geklärten und sicher gewordenen Technik. Obwohl schon im 14. Jahrhunderte erwähnt, taucht das Madrigal (ursprünglich Schäfergesang, Mandriale von Mandra, Heerde) als beliebte und vielverbreitete Musikform erst seit Adrian Willaert († 1564) seinem eigentlichen Schöpfer, auf.

Zur Zeit des Madrigals gingen die Elemente des Edlen und des Komischen, die in der Frottola gelegentlich noch in einander spielen, schärfer auseinander: die veredelte ernste „Frotolla" wurde zum Madrigal — zu niedrigerer Komik herabgezogen, wurde sie etwas später zur Vilanella und Villota. Mit dem Auftreten dieser beiden entgegengesetzten Genres verschwindet die Frottola völlig.

Das Madrigal näherte sich, schon weil es wieder von der höheren Contrapunktik Gebrauch macht, wiederum mehr der durchcomponirten Motette. In der Villote kömmt dagegen das Liedmäßige, der Strophengesang sehr entschieden zur Geltung. Die Frottole steht gewissermaßen in der Mitte. Sie ist strophenweise zu singen (oft mit einer ganz beträchtlichen Strophenzahl), aber ihr musikalisches Schema ist meist viel breiter gefaßt als jenes der Villote und gibt ihr fast das Ansehen eines durchcomponirten Stückes. Aber gewisse gleichreimende Verspaare, gewisse wiederkehrende Refrainverse werden Anlaß zur Wiederholung und Wiederkehr ganzer musikalischer Perioden. Dadurch erhält, von der Poesie her und durch sie, die Frottole jene regelmäßige, gleichsam architekto-

nische Anlage, jenen Bau, der sie eigenthümlich gegen die contrapunktisch hinströmende Chanson der Niederländer kontrastiren läßt. Und ebenso und eben deßwegen werden die Rythmen und Accente nicht durch das Bedürfniß contrapunktischer Führung, sondern durch das Versmaaß und den natürlichen Accent der italienischen Sprache geregelt; und es tritt solches am entschiedensten in der Oberstimme hervor, wo auch die herrschende Melodie und zwar oft schon in liedmäßiger Form durchbrechen möchte, aber meistens es nur zur Halbbildung bringt, — etwa wie ein aus dem Rohesten zugehauenes Bildwerk die künftige Gestalt schon deutlich aber einstweilen noch unförmlich erkennen läßt. In der Textur der Stimmen treten allerdings wohl Nachahmungen u. dgl. auf, aber in sehr bescheidener Fassung und nur untergeordnet. Alles dieses drängte nach der Monodie, dem letzten Ende und Ziel italienischer Tonkunst, wo sich, recht im vollsten Gegensatze gegen die niederländische „Verbrüderung" (Confrèrie), jenes Geltendmachen der eigenen Persönlichkeit, jener Subjectivismus bethätigte, der das eigentliche Kennzeichen der italienischen Renaissance ist.

In Venedig und Rom nahm nun die Entwicklung italienischer Tonkunst einen mächtigen Fortgang und zwar in jener von ihnen in einer wenn auch im innersten Wesen verwandten, so doch in ihrer Erscheinung wesentlich verschiedenen Weise, in der sich der lokale Einfluß Venedigs und Roms in so eigenthümlicher Weise zeigte. In Venedig ein glänzendes Staatswesen, aber vom religiösen Zuge der Zeit durchdrungen und getragen; in Rom der Mittelpunkt der Kirche, aber zugleich eine großartige politische Thätigkeit einschließend. Man wird in den Werken der Meister die Einwirkung einer solchen grandiosen Umgebung nicht verkennen, sie hat ihrer Musik ihre eigenste Haltnng und Färbung gegeben. Florenz, zwischen jenen beiden Städten in der Mitte gelegen, trat einstweilen zurück, um dann mit dem neuen Jahrhundert, dem Jahre 1600, einen desto größeren Umschwung, ja eine völlige Reform der Musik zu bewirken.

Der durchgreifende Unterschied aber zwischen der niederländischen und der italienischen Tonkunst (so höchst bedeutend auch die Einwirkung war, welche anfangs die niederländische Musik auf jene Italiens ausübte, und so zweifellos dann umgekehrt die Musik der Niederländer mannigfach den Einfluß der herangereiften Kunst der Italiener erkennen läßt, so daß sich diese Kunststyle mannigfach kreuzen und wechselseitig bedingen) — dieser Unterschied hat sehr viel Analoges mit dem Architekturwesen nordwärts und südwärts der Alpen.

Die Musik der Niederländer ist organischer Styl, sie geht darin selbst bis zum Grillenhaften und Eigensinnigen. Masseneffekte in gutem und schlimmem Sinne kennt sie kaum; jede Stimme ist individuell ausgearbeitet und geht ihren eigenen Weg. Die italienische Kunst, je mehr sie sich von der niederländischen losmacht, drängt um so mehr dahin ein Raumstyl zu werden, wo Massen gegen Massen gestellt werden, edle Verhältnisse, die man im Ganzen und Großen geistig erfassen und überschauen muß, das Wesentliche sind — sie drängt damit zugleich, ohne es einstweilen selbst auch nur zu ahnen, von der Polyphonie zur Homophonie. So lange sie für Sängerchöre arbeitet, wird

gerade dieses Streben mit ein Motiv zur Stimmenhäufung. Wenn im organischen, polyphon-contrapunktischen Style drei und selbst auch nur zwei Stimmen, da es ja Individuen sind, genügen: so können, wenn es sich um gegeneinander gestellte Tonmassen handelt, nicht mehr drei oder vier oder fünf Stimmen zureichen — es muß Chor gegen Chor singen und jeder Chor sich in je drei, je vier zusammensingenden Stimmen deutlich als ein Gesammtindividuum kenntlich machen. Daher darf er diese seine Stimmen nicht wieder zu sehr in Polyphonie zersplittern, sondern er muß sie mehr homophon, mehr accordmäßig zusammenfassen. Dieser „Raumstyl", welcher dann freilich im Einzelnen das reichste feinste Ornament gestattet, auf dessen Bahn schon die in Italien seßhaften Franzosen und Niederländer Willaert, Goudimel, Arcadelt u. a. mit einem Theile ihrer Werke wie unwillkürlich getrieben wurden, gewinnt bei Gabrieli und seinen Nachfolgern geradezu die Oberhand. Und wie nun endlich zuletzt um 1600 der ganze homophon-harmonische Apparat, der sich in diesen achtstimmigen zwölfstimmigen Chören bis dahin breit auseinander gelegt hatte, gleichsam stenographisch im Generalbaß zusammengepackt wird, um ein vorzügliches singendes Individuum mit seiner persönlich-künstlerischen Erscheinung glänzend hervortreten zu lassen, das ist freilich der Beginn einer ganz neuen Aera. Und wenn zwischen der älteren Musik vor 1600 und der neuern nach 1600 ja irgend eine Vermittelung, irgend ein geistiges Band wahrzunehmen ist, so ist es in jener gegen die Homophonie hindrängenden Richtung zu suchen. (Die ital. Musik des 15. Jahrhundertes, bei Ambros III. 463—489).

Venedig war im 15. Jahrhunderte in Sachen der Musik kaum noch auf einem höheren Standpnnkte als das übrige Italien. Als es aber endlich durch ein Machtwort des Dogen Andrea Gritti an dem Niederländer Andrian Willaert († 1562) aus Brügge einen Meister erhielt, der eine wirklich völlig kunstwürdige Musik — nicht bloß mehr oder minder glückliche Versuche und Würfe im Sinne der Frottolisten — mitbrachte, holte es das Versäumte erstaunlich. rasch nach und überholte für den Augenblick seine Rivalen Rom und Florenz Und wie es, in Allem eigenthümlich individuell und nur sich selbst ähnlich, alle Künste nach besonderen Lokaleinwirkungen eigenthümlich gestaltet hat, verwandelte sich dort, man kann sagen augenblicklich und gleich in dem niederländisch-musikalisch wohlerzogenen Meister Adrian selbst, der niederländische Musikstyl in einen specifisch venezianischen. Venedigs Musik ist eine Anadyomene, die unerwartet in leuchtender Schönheit dem Meere entsteigt. Jene unermeßlich einflußreiche Richtung, die man die venezianische Schule zu nennen pflegt, erscheint wie auf einen gebietenden Ruf, erreicht in den beiden Gabrieli (Andrea † 1586 und Giovanni † 1612), in dem Chiozotten Giovanni Croce (1609) rasch ihre glänzendste Höhe. Aber ehe sie noch Zeit gehabt hat zu altern und zu welken, wird alle Welt von einer neuen, von Florenz ausgehenden Musikrichtung auf das lebhafteste angeregt, welche, in Venedig mit fast leidenschaftlichem Antheile aufgegriffen, dort die von Florenz überkommenen Anfänge schnell und in staunenswerther Weise zum reifen Kunstwerke klärt und festigt und hier zuerst vor allen andern Orten Krone und Scepter ersiegt, um dann siegreich in die übrige

Welt auszugehen. Für die contrapunktische Singemusik älteren Styles mußte in Rom ein Palestrina mit seinen Genossen erscheinen und die goldene Zeit der edelsten Musik herbeiführen, um den Glanz der römischen Schule nicht der venezianischen gegenüber erbleichen zu sehen.

Wie die venezianischen Maler mit lichtverklärten Farben gemalt, so haben es die venezianischen Tonsetzer verstanden, durch die Klangfärbung gegen einander gestellter Chöre, späterhin auch durch Einmischung glänzender Instrumentalmassen wahre Wunder des prachtvollsten Klanges zu bewirken. Bei dem regen Verkehre, welcher zwischen Venedig und andern europäischen Ländern, namentlich Deutschland, bestand, wurde die Gestalt, welche die Musik dort annahm, besonders für Deutschland an der Grenzscheide des 16. und 17. Jahrhunderts vielfach Muster und Vorbild, und einige der bedeutendsten deutschen Meister, wie Hans Leo Hasler und Heinrich Schütz, haben sich dort ihre musikalische Bildung an Ort und Stelle geholt. Die späteren Niederländer lassen ganz unverkennbar von Venedig ausgegangene Einwirkungen wahrnehmen, und selbst Rom ist davon nicht völlig unberührt geblieben.

Der musikalische Dilettantismus blühte in Venedig reicher als anderswo. Die Laute war das Instrument der Edelleute. Der Stamm vorzüglicher Lautenisten beschränkte sich aber nicht auf Venedig und dessen Gebiet, Mailand durfte damit rivalisiren. Eigenthümlich waren in Venedig die Staatsmusiken d. i. die Feier der Ernennung eines neuen Dogen, der Ankunft eines fürstlichen Gastes durch für die Gelegenheit eigens gedichtete und componirte Cantaten, z. B. als 1502 Anna von Foix mit ihrem Gemal König Wladislaw von Böhmen Venedig besuchte, wurde sie, wie der Berichterstatter Angelo Gabriele erzählt, neben anderen Ehren und Festlichkeiten ganz vorzüglich durch Musiker und Sänger ergötzt. In des (zugleich) ungarischen Königs Wladislaws Diensten als Sänger war Willaert der eigentliche Vater des Madrigals, welcher ein ganz neues Feld einer ganz immensen Thätigkeit eröffnete, der Gründer der eigentlichen Venezianischen Schule, einer jener großen Epochenmänner, an deren Namen sich eine ganze große reiche Kunstblüte knüpft, ehe er nach Venedig als Kapellmeister und Organist bei St. Marcus berufen wurde.

Der so überaus einflußreichen venezianischen Schule gehören unter Anderen der große Praktiker Cyprian de Rore aus Mecheln (1516 — 1565), der große Theoretiker Gioseffo Zarlino (1519 — 1590), Claudio Merulo († 1604), der Gründer eines höheren Orgelspieles in Venedig, an und die beiden Gabrieli bezeichnen die Höhe dieser Schule. So ausgezeichnet auch ihre Orgelstücke und ihr Orgelspiel waren, bilden sie doch in ihrer ganzen künstlerischen Erscheinung ein nur untergeordnetes Moment. Die Messe, die Motette, das Magnificat, der Psalm — das sind die Gebiete, auf denen sie in unsterblichem Glanze da stehen. Sie sind gerade hier der reinste und höchste Ausdruck einer echt venezianischen Tonkunst. Johannes Gabrieli († 1612) steht an der Grenzscheide zweier Epochen. Er erlebte es noch, daß von Florenz aus eine in ihren ganzen Grundlagen andere Musik, eine monodische, theils dramatisch-deklamatorische, theils bravourhaft verzierte, ihren Ausgang nahm.

Die Erschütterung, welche durch das musikalische Italien ging, ist in ihrer Art nur mit jener zu vergleichen, welche Europa bewegt hatte, als der große Genueſe eine neue Welt voll neuer Wunder entdeckt hatte.

Durch den Mitschüler Johannes Gabrieli's Hans Leo Hasler, wie durch Heinrich Schütz, dann aber auch durch den beständigen Verkehr des reichen und kunstfreundlichen Hauſes der Fugger mit Venedig und den venezianischen Tonmeistern wurde der Einfluß der venezianischen Musikweise in Deutschland ein überaus großer. Kaum einer der deutschen Tonsetzer aus dem letzten Drittel des 16. und den Anfangszeiten des 17. Jahrhunderts ist davon unberührt geblieben. Dazu kömmt noch, daß italienische Meister aus dieser Schule (die sich nicht auf die Inselstadt Venedig beschränkte, sondern auch im oberen Italien ausbreitete und sich also dem „römischen Musikstyle" auf seinem Wege nach Deutschland gleichsam quer in den Weg legte) nach Deuschland berufen wurden, wie der Cremoneſe Tiburzio Massaini (gebildet in Piacenza, dann bei S. Maria del Popolo in Rom, seit dem Jahre 1580 am Hofe Rudolphs II. in Prag), wie Giulio Bello da Longiano (von dem die Decanalkirche in Kuttenberg ungedruckte achtstimmige Messen im venezianischen Styl besitzt), Camillo Zanotti von Cesena, 1589 Vicecapellmeister Rudolphs II., Alessandro Orologio (Horologius), der 1612 zur Zeit des Todes des kunstliebenden Kaisers die Capelle als Vicecapellmeister leitete.

Der Verkehr mit Venedig hörte nicht auf; ein richtiger Böhme Namens Georg Kropacz (zu deutsch Sprengwedel) gab 1578 Messen unter dem pomphaften Titel heraus: „Miss. quinq. voc. juxta decachordi modos, dorii scilicet, hypodorii et lydii accurate compositae" *).

In den späteren Meistern der venezianischen Schule offenbarte sich das Streben, die Musik zur Trägerin des Komischen zu machen, wozu sich die Anfänge schon unter der Frottole finden. Giovanni Croce († 1609), einer der edelsten, dessen Motetten fein und solid, reich und stattlich sind **), verschmähte es nicht in seinen sogenannten „Triacca musicale" (1597) Stücke vom komischesten Humor zu componiren, und Orazio Vecchi († 1605), dessen Messe In resurrectione Domini als Meisterwerk des Kirchenstyls gelten darf, versuchte es auch die Commedia dell'arte mit dem noblen Madrigalstyle in Verbindung zu setzen. So entstand sein Amfiparnasso, Commedia harmonica (1594 zu Modena aufgeführt), worin die Musik endlich darnach rang, ganz bestimmter Ausdruck des wechselnden Affektes zu werden, die dramatische Bühne, wenn auch einstweilen in noch schwankenden Umrissen, ihr bereits vorschwebte. In diesen „Humoren" begegnen wir einer großen Zahl eigenthümlicher

*) Jener G. Cropacius, von dem 1548 Messen zu fünf Stimmen in Venedig gedruckt worden sein sollen, ist derselbe Kropacz; das Werk wird bei Draudius erwähnt.

**) Von Croce findet man in Proske's „Musica divina" eine Anzahl schöner vierstimmiger Motetten Nr. 32, 52, 56, 138, 173, 174, 175, 176. Kiesewetters Sammlung besitzt von Croce die bedeutenden Werke: Laudate pueri (neunstimmig), Miserere (sechsstimmig), Benedicta sit sancta Trinitas (fünfstimmig), Buccinate in neomeniis und Incipite Domino (beide achtstimmig). Anziehende biografische Notizen bei Caffi 1. Band S. 200—206.

Charaktere und es lag der Gedanke nahe genug, sie mit einer dramatischne Handlung in Verbindung und in Musik zu setzen.

Ein so tüchtiger Meister Orazio Vecchi auch immer war, er bezeichnet doch schon die Wendung zum Verfalle der venezianischen älteren Schule. Sie nahm gegen das Ende des Jahrhunderts schon etwas Manirirtes, Geschniegeltes, bunt Unruhiges an; die schwarzen Noten, die Achtelnotenfiguren werden häufiger, die alte großartig ruhig wandelnde Diatonik hat fast schon der neuen Tonweise, welche Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen ungenirt anbringt und durch sie glänzende, frappante Färbungen bewirkt, Platz gemacht. Es ist viel äußerlicher Glanz und Prunk bei fühlbarer innerer Leerheit. Die Schule war im Sinken, aber sie hatte noch immer schätzbare Leute aufzuweisen, insbesondere als Vertreter des leichten, graciösen Genre's der Vilanelle u. dgl.

Ihr schließt sich an die deutsche, venezianisch gebildete Tonsetzerschule, deren glänzendster Repräsentant der aus Böhmen stammende, in Nürnberg (1564) geborne Hans Leo Hasler, ein Schüler Andreas und Mitschüler Giovanni's Gabrieli ist. Seine Reise nach Venedig ist ein inhaltsschwerer Moment in der Geschichte deutscher Musik, er bezeichnet die Wendung von der niederländischen zur italienischen Kunst. Seit Senfl's Heimgange (1555) ist Hasler, welcher nicht die bloßen musikalischen Manieren, sondern den musikalischen Geist der Venezianer mit heimbrachte, wieder der erste wahrhaft große deutsche Tonsetzer. Seine wunderschönen, klaren, mit Gewissenhaftigkeit bis ins Kleinste durchgebildeten, und zwar fein und edel durchgebildeten Motetten und Madrigale, in denen die Contrapunktik als Detailarbeit entschiedener zur Geltung kömmt als insgemein bei Johannes Gabrieli, der gerne im Ganzen und Großen rechnet, erinnert an Andreas Weise, aber auch an Giovanni Croce. Hasler wird jedoch auch, ehe man sich dessen versieht, in seinen „deutschen Liedern" so deutsch-gemüthlich, so schlicht treuherzig, wie nur etwa Heinrich Isaak. — freilich sieht und hört man auch hier was er in Venedig gelernt. Sein fünfstimmiges „Mein g'müt ist mir verwirret" lebt noch in dem Gesange fort: O Haupt voll Blut und Wunden. Von Kaiser Rudolph II. geadelt, lebte Hasler bis 1608 in Prag, trat dann in kursächsische Dienste, und starb, wie sein Freund Johannes Gabrieli, im Jahre 1612. Der evangelische Kirchengesang dankt ihm meisterhafte, absichtlich einfach gehaltene, aber urkräftige Behandlungen seiner Chorale, die Melodie in der Oberstimme, „daß es die Leute mitsingen können." Es ist der ähnliche Weg, wie ihn in Frankreich Claude Goudimel und Claude Lejeune betraten.

Unter den deutschen Tonsetzern dieser Epoche wird insgemein vor allen andern der Krainer Jakob Händl oder Handl, genannt Gallus († zu Prag 1591), als der „deutsche Palestrina" gepriesen, ja man hat nicht übel Lust gehabt ihn in der Hitze der Bewunderung über Palestrina zu setzen. Händl, welchen wir zu den unserigen zählen können, da er bei dem Olmützer Bischofe Stanislaus Pawlowsky als Kapellmeister in Diensten stand, bevor ihn Kaiser Rudolph II. an seinen Hof nach Prag berief S. hier d. Beil. (S.101—105), war nun allerdings

ein eigenthümlich bedeutender Meister. Seine bekannte Motette Ecce quomode moritur justus ist in ihrem ungetrübten Wohllaut, mit ihrer leise und doch so tief-innig wehmüthigen Färbung wahrhaft rührend. In gewissen Motetten, wie die Motette Filiae Jerusalem oder die Abendmalmotette, hat dieser rührende Zug fast schon etwas Manieristisches, wenn auch etwas noch immer liebenswürdig Manieristisches. Die sechsstimmigen und vierstimmigen Arbeiten nähern sich dem Palestrinastyl verhältnißmäßig mehr, obwohl von der feinen, reichen Polyphonie Palestrina's hier doch noch lange keine Rede ist. Merkwürdiger Weise klingt gerade eine der durchgebildetsten und schönsten Motetten Vespere autem Sabbati eher an Moutons Osterstücke an — doch, wie sich von selbst versteht, mit neuerer Färbung. Sie gehört dem „Opus musicum" an, das 1586 bei Georg Nigrin in Prag (in welcher Stadt Gallus damals bei Rudolph II. weilte) gedruckt wurde, vier Bände mit 374 Nummern von vier bis acht und noch mehr Stimmen (darunter das berühmte Ecce quomodo moritur), in denen Gallus mit treuem Fleiße die liturgischen Bedürfnisse des ganzen Kirchenjahres versorgt: „ut omni tempore inservire queant"! heißt es schon auf dem Titel. Schon Proske bemerkt sehr richtig, man müsse sich in dieses Werk mit Liebe und Antheil vertiefen, um den Meister nach Gebühr achten zu lernen und doch nicht in jene Ueberschätzung zu gerathen, die sich für Gallus bis zum Uebermaaße begeistert hat. Man wird viel Schönes, Frommes, Reines finden, aber auch einen gewissen durchgehenden Zug von Nüchternheit zu verkennen nicht wohl im Stande sein. Neben der hohen Poesie Palestrina's ist es doch endlich eine solide Prosa, die sich allerdings beinahe wie Poesie anhört, gewissermaaßen die Hausmannskost, das Alltagskleid des Capellastyles. Um kurz von der Sache zu kommen: Palestrina's Art und Erfindung geht vom Anfang bis zum Schluße endlich doch einen ganz andern Weg als jene des Krainer Meisters, sie bieten streng genommen gar keine Vergleichungspunkte; denn die den Meister Gallus kennzeichnende Mischung einer etwas kühlen und kalten Simplicität, unterbrochen von einzelnen harmonischen Gewaltthätigkeiten, von diaeonischen Rucken, welche der Hörer um desto mehr empfindet, als er oft eine ziemliche Weile in den Glauben gewiegt wird ein Tonstück moderner Harmoniebildung zu hören — das Alles ist noch keileibe kein Palestrinastyl". (Ambros III. 558).

Mit Gallus geistig verwandt, aber in der Handhabung der Harmonie entschieden geistreicher, mannigfaltiger und kräftiger ist der Augsburger Cantor Adam Gumpeltzheimer aus Trostberg (geb. 1560), als Lehrer und didaktischer Musikschriftsteller sehr thätig und verdient, der seine höhere Bildung offenbar den Venetianern zu danken hat. Sehr Bedeutendes im venetianisch-deutschen Style leistete Christian Erbach, der freilich schon in das 17. Jahrhundert hinüberreicht, seinen Compositionen nach aber noch in die Gabrielizeit, gehört. Diesen Styl vertreten so ziemlich alle guten deutschen Meister jener Epoche.

Auch der treffliche Gregor Aichinger, Organist in Fugger'schen Diensten, bekennt sich in der Vorrede seiner 1590 bei Angelo Gardano in Venedig gedruckten, dem Jakobus Fugger gewidmeten „Sacrae cantiones quatuor, quinque, sex, octo et decem vocum" als begeisterten Anhänger Giovanni Ga-

brieli's. Aber auch die römische Schule (er reiste sogar 1599 wirklich nach Rom) blieb auf ihn nicht ohne Einfluß. Wie er eines der edelsten Talente seiner Zeit ist, haben seine Werke eine so reine Schönheit, eine so zugleich kunst- und maaßvolle Durchbildung und so reiche innerliche Belebung zum Gegensatz vieler Zeitgenossen, welche statt dessen nur äußerlich Lebhaftes zu Stande brachten), daß man sich, trotz Aichingers deutscher Physiognomie, an die besten Arbeiten der gleichzeitigen Römer erinnert fühlt, denselben hoch über den gepriesenen Gallus stellen muß, versucht ist, ob man diesem einfachen, bescheidenen und geistig so reichen, tiefen Regensburger Priester unter den deutschen Meistern jener Zeit nicht etwa kurz und gut die Palme reichen soll.

Eine ganz eigenthümliche Beziehung zu den Venetianern behauptet Jakob Meiland aus Senftenberg (1542 bis 1577), Capellmeister des fürstlichen Hofes zu Anspach, der auch wirklich in Venedig und Rom Studien bei den dortigen großen Meistern machte. Seine zahlreichen geistlichen Gesänge sichern ihm unter den deutschen Meistern einen ehrenvollen Platz. Eigenthümlich interessant sind seine „Neuen auserlesenen teutschen Gesänge" (Frankfurt 1575), weil sie als Vorboten einer herannahenden neuen Zeit gelten dürfen und sich den Gesängen der Venetianer Donati und Gastoldi anreihen. Musik nach gleichartig Takt nach Takt geordneten Rythmen zu componiren und dadurch den Takt-Rhytmus dem Hörer merklich und deutlich fühlbar zu machen, wie es in unserer modernen Tonkunst geschieht, kam bei den Contrapunktisten, den Meistern der Mensuralmusik, kaum anderwärts vor als in den Episoden ungeraden Taktes, deren daktylische Bewegung oft sehr deutlich und gleichmäßig markirt wird. Die Tanzmusik, welche die rhytmischen Bewegungen der Tänzer zu leiten hatte, mußte nothwendig die Taktbewegung entschieden hörbar machen. Nun componirten die italienischen Meister Singestücke nach Art der Vilanellen, aber mit festgehaltener, entschieden markirter Bewegung, Singetänze, die man „Balletti" nannte. Unter den deutschen Meistern ist nun Jakob Meiland der einzige, der solche Stücke mit gleichmäßigem Rythmus componirte, die, nicht eigentlich als Tanzstücke gemeint, durch ihre rhytmische Ordnung eine ganz neue Richtung in Deutschland anbahnen. Alles das sollte seine rechten Früchte erst nach dem Jahre 1600 tragen.

Es war jetzt überhaupt eine Zeit des Uebergangs, der Wandlung. Man prüfe die Tonwerke, man wird es unschwer erkennen. Der deutsche oder deutsch-venetianische Styl nimmt gegen das 17. Jahrhundert hin (wie auch bei den Venetianern selbst) einen eigenen Zug an, er schießt — wie der Nach-Palestrinastyl in Rom — ins Kraut: er gefällt sich in gewundenen Phrasen, er hat ein gewisses pedantisch ceremoniöses Wesen, etwas officiell Prunkhaftes — war es doch das Säculum, in dem hernach die einstweilen noch ungepuderte, schwarze Allongeperücke wie eine Wetterwolke über den Horizont emporstieg und ihre Schatten weithin warf. In Italien war es die Zeit der Borrominismen, der Berninismen, der arcadischen Poetereien, der stolzen Vornehmigkeit geistlicher und weltlicher Großen, in Deutschland die Zeit die Sprachmengerei, des weitläufigen, vielzierlich-geschraubten Curialstyles, der schlesischen Dichterschule,

der Lohenstein'schen Tragödie — an den Höfen der spanischen Grandezza, in der Wissenschaft die Zeit der ungeheuerlichen Mischung profunder Gelehrsamkeit und phantastischen Unsinnes, wie sie z. B. Athanas Kircher repräsentirt. Ein Hauch von alle dem weht auch schon in die Musik herüber, und die Allongeperücke wirft schon recht deutlich ihre ersten Schatten hinein.

Recht deutsch blieben aber die deutschen Meister jener Zeit, wo es sich um den evangelischen Kirchengesang handelte. Was hierin Hasler, Johann Eccard († 1611), Schüler Orlando Lasso's, Sethus Calvisius (1556—1616), Prätorius (1560—1620), Michael Prätorius (1571—1621) geleistet, sichert ihnen unvergänglichen Ruhm (S. Winterfeld's classisches Werk).

Der Papst sagte von Palestrina's Musik mit Recht: „es sei der Gesang der seligen Geister und der Engel aus dem himmlischen Jerusalem." Ganz anders der evangelische Choral: das sind singende Menschen, die auf fester Erde stehen, aber das Auge fest, treu und gläubig zum Himmel gehoben, von ganzem Herzen suchend das Eine, das noth thut. Darum haben jene Palestrinagesänge etwas (nicht in krankhaftem Sinne) Visionäres, Ideales, Ueberirdisches — jene anderen etwas sicher Gegenwärtiges, Realistisches. Der ganze Unterschied zwischen der katholischen und protestantischen Kirche spricht sich darin in seiner vollen Stärke und deutlicher aus als auf irgend einem andern Gebiete. Dort tritt das Kirchliche, hier das Volksmäßige entschiedener hervor. Die Chorale der deutschen Meister aber sehen neben ihren venetianischen Stücken a Cori spezzati aus wie einfach-ernste, deutsch-gothische Kirchen neben venetianischen Palästen, die sich in der grünen Flut wiederspiegeln und verdoppeln — wenn man uns anders diesen spielenden Vergleich mit den Doppelchören erlauben will. Wie die venetianische Schule durch Heinrich Schütz auch Sagittarius genannt. geboren 1585, † 1672) (S. Schilling VI. 292, Bernsdorf III. 521) für Deutschland eine neue Bedeutung gewann, gehört der nächsten Epoche an. (Die venetianische Musikschule und ihre Ausläufer, bei Ambros III. 489—564).

Rom, die Hauptstadt des Erdkreises, hat in der Geschichte der Musik nicht durch seine eigenen Söhne, sondern durch die Aneignung und Vereinigung fremder Kräfte seinen Einfluß gewonnen. So waren auch in dem Centralpunkte der Kirchenmusik, dem Sängerchore des Papstes (S. Schelle, Geschichte der Sixtinischen Capelle, Wien 1872, Schilling VI. 391, Bernsdorf III. 581), verschiedene Nationalitäten vertreten, die sogar innerhalb des einen Kunstkörpers irgend eine besondere Seite der Kunstübung vertraten: die Spanier als Falsettisten zur Ausführung der Sopranpartieen, die Niederländer als Theoretiker und Tonsetzer, die Franzosen (Goudimel) als praktisch gewandte Lehrer und auch als Componisten, die Italiener mehr oder minder in allen diesen Beziehungen. Alle zusammen aber einigte ein ernstes, großes Streben und auf Alle übte Rom jenen eigenthümlich bildenden Einfluß, dem sich wohl noch Keiner entzogen hat.

In Rom wirkten in gemeinsamem Streben Constanzo Festa († 1545), der erste ganz und meisterlich geschulte italienische Contrapunktist, der Vorbote und gewissermaßen das Vorbild Palestrina's, der Morgenstern einer neuen für

Italien anbrechenden glänzenden Periode; der Spanier Franz Salinas († 1590), in Sachen der Musik eine Autorität ersten Ranges (de musica libri septem, 1577), in dessen rhytmischen Untersuchungen das Wort, welches in den contrapunktischen Bewegungen nicht zu seinem vollen Rechte hatte kommen können, sich jetzt schon wieder in seiner Berechtigung vorzudrängen begann — war es doch berufen fünfzig Jahre später die ganze Musik umzugestalten; sein Landsmann Christofano Morales, der größte unter den Spaniern in Rom, in dem sich aus dem kräftigen Stamme niederländischer Kunst die reine Blüthe des höheren Idealstyles, welchen man insgemein den römischen zu nennen pflegt, entwickelte, berühmt durch sein Magnificat über die 8 Kirchentöne, Lamentationen, Messen (großartig schauerlich, nächtlich, düster ist dessen Missa pro defunctis) und Motetten, schon halb und halb in der Abwehr begriffen gegen die leidenschaftlichen Anklagen, mit denen damals mehr eifrige als einsichtsvolle Kirchenvorsteher und Philosophen gegen die Musik jenen Sturm zu erregen anfingen, der sie um ein Haar aus der Kirche hinausgeweht hätte; Franz Guerrero (geb. 1528), ein sehr bedeutender Meister jenes spanisch-niederländisch-römischen Styles von tiefer und ernster Färbung, u. m. a.

Neben diesen Spaniern tritt gleichzeitig in Rom eine Gruppe französisch-niederländischer höchst bedeutender Meister hervor. Sie unterscheiden sich von den französischen Tonsetzern in Frankreich durch Ernst, Tiefe und eine höhere Schönheit — Eigenschaften, welche sicherlich der Aufenthalt in der ewigen Stadt entwickeln half. Sie haben nicht den französischen Lokalton wie jene andern, ihr Standpunkt ist ein höherer.

Hier wäre nun vor Allen Jakob Arcadelt (Archadelt, Arcadet, Harchadelt, geb. 1546) zu nennen, ein Meister, in dem sich der feine französische Sinn mit niederländischer Tüchtigkeit und italienischer Bildung sehr glücklich vereinigt, einer der Besten seiner Zeit, nebst Willaert und Verdelot einer der Mitbegründer des Madrigals, in dessen wundersam schönen Madrigal Il bianco e dolce cigno eine Stimmung, vielleicht zum erstenmale, zur bestimmenden Färbung des Ganzen wird, die sich hernach in der Musik so ohne Ende geltend gemacht hat, die Sentimentalität.

Neben Arcadelt steht, ihm verwandt und doch von ihm wesentlich verschieden, der Franzose Claude Goudimel (geb. im 1. Jahrzehent des 16. Jahrhundertes), aus dessen Schule, nebst Palestrina, namhafte Tonsetzer ausgebildet wurden, dessen Arbeiten einen eigenthümlichen Reiz, eine holdselige Anmuth und einen zarten, fast mädchenhaften Zug haben, dessen Art und Kunst auf den freilich unendlich reicheren Geist Palestrina's übergingen. Zu den allerbedeutendsten Vorgängern des letzteren gehört auch der Florentiner und Capellmeister bei St. Pietro im Vatican Giovanni Animuccia, welcher mit seinen Magnificaten (1568) und Messen, nach Vorschrift des Tridentiner Concils und der neuen Ordnung des Officiums gewissermassen Concurrenz mit Palestrina machten.

Aus dem übrigen Italien sind insbesondere Bologna und Florenz namhaft zu machen. Das erstere war und blieb vor allen die gelehrte, for-

schende, wissende Stadt, auch in Sachen der Musik. Es hat dort immer und zum Theile sehr namhafte Musikgelehrte, weit mehr als Künstler gegeben. Wie in Bologna die ernste und wohl etwas trockene Gelehrsamkeit, blühte in Florenz das allbeherrschende Madrigal, dessen Texte ja dazu den genügenden Raum boten, bei jeder gedenkbaren Gelegenheit alles mögliche Feine, Geistreiche, Schickliche, Ingeniöse, Schmeichelhafte u. s. w. zu sagen, dessen Worte sich bequem mit wohlklingender Musik umkleiden ließen, einer Musik, welche gediegen genug war, um sich des ganzen vornehmen Genre würdig zu zeigen, und der strengen, hohen Contrapunktik der Kirchenstücke gegenüber doch eine leichtere Kunst, eine Kunst für die feine, elegante Welt der Renaissance vorstellte. Die Festmusik aus Madrigalen und Instrumentalsätzen, welche die am Hofe Cosmus I. von Medicis weilenden Musiker zusammen mit dem Römer Constanzo Festa für die Hochzeitsfeier des Herzogs lieferten, darf als eine der frühesten und merkwürdigsten Andeutungen gelten, wohin in Florenz sechzig Jahre später die Musik unaufhaltsam drängen werde — nach der Oper, der Monodie, dem festlichen Götterspiel in Costüm mit Tanz, Action and recitirendem Gesange. (Die Vorgänger Palestrina's in Rom und im mittleren und südlichen Italien, bei Ambros III. 564 — 591).

Nachdem wir, an der Hand des gelehrten und geschmackvollen Ambros, die Entwicklung der Musik bis zur Epoche Palestrina's († 1594. S. über ihn die Biogr. v. Winterfeld 1832, Schilling V. 357 — 361, Bernsdorf III. 120 — 3), bis zur Zeit, in welcher die Kirchenmusik ihren Höhepunkt erreichte, Italien seine Söhne in alle kunstliebenden Länder sandte und nach und nach, besonders durch die neu aufgekommene Oper, die Herrschaft in Europa auf lange Zeit errang, zu zeigen versucht haben, müssen wir nun abbrechen und auf die weitere Uebersicht der allgemeinen und der deutschen Musik-Geschichte verweisen, welche früher (S. 21 — 31, 45 — 54) vorausgeschickt worden ist.

VI. Zur Musikgeschichte Mährens und Oesterr. Schlesiens insbesondere.

Indem wir uns der einheimischen Musikgeschichte insbesondere zuwenden, werden wir uns bis in die neuere Zeit um so kürzer fassen können, als einerseits ihre Zustände im Rahmen der allgemeinen und der deutschen ihrem wesentlichen Inhalte nach enthalten sind und in derselben aufgehen, ohne speciell Hervorragendes an den Tag gebracht zu haben, andererseits die Nachrichten nur sehr spärlich fließen.

Der besseren Uebersicht glauben wir den uns bekannten Stoff in folgende Abtheilungen bringen zu sollen:

A) Die Kirchenmusik,
B) Die städtische oder bürgerliche Musik,
C) Die Musik an den fürstlichen und Adels-Höfen,
D) Die Theater-Musik,
E) Das musikalische Concert- und Vereinswesen.

A. Die Kirchenmusik.

(S. Schilling IV. 89 — 95 (von Fink) Bernsdorf II. 600 — 3, hier die Abtheilungen I. II. III. die Beilagen S. 1.—40 hier.)

Nach dem Berichte des Theophylakt von den slavischen Gesandten an die Avaren waren Gesang, Musik und Tanz Lieblingsbeschäftigungen der heidnischen Slaven, daher schreibt sich auch das Sprichwort der lateinischen Skribenten des Mittelalters: Sclavus saltans (Schafařik, slav. Alterthümer, deutsch von Mosig, I. 540). Den, tief in die heidnische Urzeit der Czechen zurückreichenden altnationalen Dichtungen (Libuša's Gericht, Minnelied unter dem Wyšehrad, Gedichte der Königinhofer Handschrift d. i. 5 historischen Gedichten, 6 Minneliedern, 2 Dichtungen, die sich ihrem Inhalte nach der Ballade nähern, 1 elegisches Gedicht), sagt Wocel (Grundzüge der böhmischen Alterthumskunde, Prag 1845, S. 66), schließt sich die Tonkunst, diese besondere Naturgabe der Böhmen, innig an, wie aus der Handschrift von Königinhof deutlich erhellt; und daß sie bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts ihren originellen Charakter, dessen Nachhall wir noch in den ergreifenden Choralen und Sängen des 15. und 16. Jahrhunderts zu vernehmen glauben, behalten hatte, beweist neben andern die Stelle der Chronik des Domherrn Franz, in welcher derselbe klagt, daß zu seiner Zeit (1320 — 1350) die getragenen, edlen, gefühlvollen Melodien außer Acht gelassen und von den schnellen und hüpfenden Weisen des Auslandes verdrängt werden.

Bei der Christianisirung trat aber die Geistlichkeit dem Heidnischen in der Dichtung feindselig entgegen, wenig bekümmert um ihren sonstigen Werth; ja in Concilien oder Capitularien war zunächst der Geistlichkeit und dann auch den Laien das Absingen solcher Lieder untersagt. Herzog Břetislaw verbot im Jahre 1092, nach dem Berichte des Cosmas, alle heidnischen Gebräuche und Gesänge; er vertrieb die Priester und Seher (magos et sortilegos) und ließ die heiligen Haine niederbrennen; daher ist es leicht erklärbar, warum Cosmas in einem beinahe verächtlichen Tone über die Sagen der heidnischen Vorzeit des böhmischen Volkes, z. B. über Libuša's Gericht, sich ausspricht.

Da sich die Kirchenmusik und beziehungsweise der Gregorianische Kirchengesang (S. 13, 33, 56 ff.) uniform und ausschließend von Rom aus über die ganze abendländische Christenwelt verbreitete, kann von Eigenthümlichkeiten der böhmischen Länder in den ältesten Zeiten nur insofern die Rede sein, wie diese bereits von den Gesängen des Slavenapostels Method, dem Hymnus des h. Adalbert, dem Weihgesange auf den heil. Wenzel erwähnt worden sind (S. S. 63, die Beilagen S. 1 ff., 22 ff.) und wie rücksichtlich Mährens insbesondere hinzuweisen ist auf den Olmützer Domdechant Balduin

(1190 — 1201), einen gebornen Römer, welcher zuerst den Kirchengesang regelte (S. d. Beil. S. 70) und auf den Dominikaner Hieronymus (gest. zu Paris um 1250) aus Mähren, welcher als einer der ersten Tonkünstler berühmt war (S. eb. S. 108).

Wenn der erste Prager Erzbischof (1348) Ernst von Pardubitz, dessen Metropolitanrechte sich auch auf Mähren ausdehnten, und Kaiser Carl IV., welcher an der Prager Domkirche 78 Psalteristen zum Dienste des Chores stiftete und die Errichtung einer eigenen Singschule (boni infantes) befahl, als die mächtigsten Beförderer der Kirchenmusik in Böhmen genannt werden (S. eb. S. 2), so werden ähnliche Einrichtungen auch an der Olmützer Domkirche und von Carl's Bruder und Neffen, den Markgrafen Johann (1350 — 75) und Jodok (1375 — 1411) getroffen worden sein.

Wie in Böhmen sprechen auch in Mähren für die eifrige Pflege des Kirchengesanges die alten geschriebenen und gedruckten Meß- und Gesangbücher (antifonaria musica, Psalteria, Ymnaria, missalia, Gradualia, collectaria), die Literaten-Vereine nnd Cantionale (S. d. Beil. S. 2, 24). Da wir den letzteren (den böhm. Cantionalen) und den deutschen Gesangbüchern eine eigene Abhandlung (in den Beil. S. 30 — 40) gewidmet haben und rücksichtlich jener Persönlichkeiten, welche durch die Pflege der Musik unter den mährischen Brüdern und Lutheranern einen Namen erwarben, als: Abdias, Blahoslaw, Herbert, Kunwaldsky, Nigrin, Orel, Rüdiger, Streyc (Vetter), Trzanowsky, Weiß, Zahora, Zaworka auf den biografischen Theil in den Beilagen verweisen, wollen wir insbesondere der Literaten-Vereine gedenken, deren Ursprung und Entstehung noch so ziemlich im Dunkeln liegt.

Kaum wird man sie, wozu eine gewisse Aehnlichkeit des Namens verleitete, auf jene Sodalitas literata per Bohemiam et Moraviam (S. d. 5. Bd. d. Schr. d. hist. Sektion S. 99, 104 ff.) zurückführen dürfen, die einst einiges Rufes genoß. Während sich jene Sodalität mit Pflege der Poesie, namentlich der classischen, beschäftigte und sich bloß auf gelehrte Kreise beschränkte, stehen die Literatengesellschaften im nächsten Bezuge zum Leben und kommen mit Poesie nur sehr mittelbar, durch den Kirchengesang, in Berührung; überdieß ist auch die Entstehung jener Sodalitas literata bei weitem jünger als die der Literatenchöre, indem wir diese schon zu Anfang des 15. Jahrhunderts in voller Entwickelung finden, während jene sich erst um die Mitte desselben Jahrhunderts bildete. Eben so wenig darf man an irgend einen Zusammenhang mit den Meistergesangschulen denken, die in Böhmen und Mähren zwar nur vereinzelt, aber nicht ohne Energie auftraten. Auch den Meistersängern ist Hegung der Dichtkunst, Verschönerung des alltäglichen handwerksmäßigen Lebens durch eine freilich auch wieder nur handwerksmäßige Poesie Hauptzweck: von allen diesem bei den Literaten keine Spur. So viel sich aus den uns bekannten Statuten von Literatenvereinen ergibt, so waren sie im Gegentheile zunächst und gleich von Anfang her ganz religiöse Bruderschaften in jener religiös gehobenen Periode nach den Hussitenstürmen entstanden. Sie thaten sich zusammen zur Förderung der Religi- namentlich des Cultus, leiteten den Gesang in der Kirche, trugen zum

von kirchlichen Feierlichkeiten, Beerdigungen u. s. w. bei und übten daneben Krankenpflege und andere Werke christlicher Liebe. Der constante Ausdruck in Urkunden ist daher, daß ein Literatenchor bei dieser oder jener Kirche gegründet worden sei. Diese Vereine mußten in jenen Zeiten, wo sie entstanden, natürlich einen ganz zunftmäßigen Anstrich gewinnen, mit Aeltesten und Oberältesten und einer langen Stufenleiter von Strafen für vernachlässigte Pflichten, zu Gunsten der Zunftlade. An poetische und literarische Produktion und an Förderung der Poesie, sei es auch kirchlicher, wird man bei ihnen für die Zukunft hoffentlich nicht mehr denken und hätte daran lange schon nicht denken sollen*). Ihren Namen mochten sie dem Umstande danken, daß ursprünglich vielleicht wirklich die gebildeteren des Ortes zu dem oben bezeichneten Zwecke zusammen traten. Diese gelehrtere Färbung verlor sich aber gewiß sehr frühe und bald ist ein Literat einer qui literas noscit, der lesen kann: doch auch der Mangel dieser nützlichen Kenntniß hinderte Niemand am Eintritte in die Fraternität. Ihren religiösen Charakter bewahrten die Literatenbrüderschaften dort, wo sie sich trotz ihrer Aufhebung durch Kaiser Joseph II. erhielten, freilich jetzt ohne das Band einer Brüderschaft und fast nur dem Namen nach bestehend**).

Aehnliche Vereine finden sich übrigens auch noch anderswo: so gab es oder gibt es vielleicht noch in den kleineren Städten der Zips Brüderschaften, die sich ohne Ansehen der Religion verpflichten, wenn einer von ihnen stirbt, ihm das Grabgeleite zu geben, ihm die Ernte einzuführen, wenn er in der Erntezeit erkrankt und dergl.; die Versammlungen, die sie das Bruderbier nennen und wobei sie den Aeltesten, den Brudervater, wählen, halten sie an Johannis des Täufers. Und in Deutschland sucht man analoge Erscheinungen nicht vergebens. Es sollte mich daher nicht wundern, wenn auch in Mähren sich einmal eine deutsche Literatengesellschaft finden sollte, obwohl wir sie bisher merkwürdiger Weise bloß in slavischen Ortschaften kennen gelernt haben***). Was das Religionsbekenntniß anbetrifft, so bestanden jene Vereine sowohl bei Katholiken als auch bei Protestanten, Brüdern u. a.; doch scheint es fast, als hätten die ersteren sie bloß nachgeahmt (Feifalik im 12. B. d. Schriften der histor. Sekt., Brünn 1859, S. 1)†).

---

*) Doch sind sie auch literargeschichtlich nicht uninteressant: sie förderten wenigstens den Geschmack am Kirchenliede; die meisten solchen Vereine ließen sich auch Cancionale, d. i. Liederbücher zusammen stellen oder wenigstens abschreiben, wovon sich manche sehr schöne und kostbare erhalten haben.

**) So in Böhm. Trübau, in Neustadtl (Kopřiwa Gesch. von Neustadtl. Brünn 1856, S. 13), in Hohenmaut (Sembera, Wyšoké Mýto. W Holomouci 1845, Str. 54).

***) Dr. J. Beck versicherte, daß es in Neutitschein auch deutsche Literaten gegeben habe. In seiner Geschichte von Neutitschein 1854, S. 233, jedoch erwähnt er derselben nur in der mährischen Kirche.

†) Um einen Einblick in das Wesen und die Organisation der Literatenvereine zu gewinnen, ist es nöthig, daß möglichst viele von ihren Statuten und Ordnungen veröffentlicht werden und literärische Nachweisungen über ihren Bestand gegeben werden. Wir reproduciren daher eine über Literaten und Meistersänger in Mähren im Notizenblatte der historisch. Sektion 1865 Nr. 9 mitgetheilte Abhandlung und fügen noch weitere Notizen bei.

Der Hauptzweck dieses böhmischen und mähr. Literateninstitutes bestand in der Cultur und Beförderung des böhmischen und lateinischen anständigen Liedergesanges (daher gab es auch an manchen Orten einen lateinischen und einen böhmischen Chor, mit eigenen Aeltesten), welchen Vorsänger sowohl in der Kirche, als bei öffentlichen Umgängen und Processionen leiteten. Weiter hatte dieses Institut zum Zwecke, Arme und Kranke zu unterstützen und zu pflegen, seine verstorbenen Mitglieder, unter Begleitung der ganzen Bruderschaft, feierlich zu beerdigen und zwar auf Kosten der Gesellschaft, wenn keine Mittel vorhanden waren, das Betragen, die Ordnung, den Fortgang in Sitten und Kenntnissen

---

Erst seit einiger Zeit (heißt es dort) hat man das Verständniß und die Kenntniß über diese Institute gewonnen. Horky, aus dessen Reiseberichte an die m. s. Ackerbaugesellschaft vom J. 1820 die Literaten-Ordnung von Starč S. 4 mitgetheilt wurde, fügte folgende Anmerkung bei, aus welcher ersichtlich wird, daß dieser eifrige und verständige Sammler noch keine rechte Vorstellung von Meistersängern und Literaten hatte. Es mag hier (sagt er) nicht am unrechten Orte stehen, wenn hier eines alten Werkes erwähnt wird, das über der Meistersänger holde Kunst und Sitte nähere Kunde gibt und von dem Verfasser neben andern deutschen Städten auch der Stadt Olmütz zugeeignet wurde. Es hat folgenden Titel: „Gründlicher Bericht des deutschen Meistergesanges und der deutschen Verse oder Rhythmen, darinnen begriffen, was denen, welche sich solches Dichtens und Singens annehmen wollen, zu wissen von Nöthen sey, und wie sie die Art und Eigenschaft der Töne und Gesänge der deutschen Verse oder Rhythmen erkennen sollen, zusammt der Tabulatur und den Strafartikeln der ersten zwölf Meister dieser alten deutschen Singekunst und ihrer Strafe Erklärung. Mit angehefteter Schulordnung, wie sich die Dichter, Singer und Merker in solcher Singekunst verhalten sollen. Solcher Bericht von dieser alten löblichen deutschen Singekunst ist vormal Anno 1571 durch diesen Autor zu Görlitz im Druck publizirt worden, hernach aber durch gemelten Autor Anno 1584 etliche gemeldete Strafartikeln etwas gemehrt und der vierte Traktat dieses Büchleins, von der Art und Eigenschaft der rechten deutschen Verse und Rhythmen, wie dieselbigen wohl zu erkennen oder zu komponiren seyen, hinzugefügt worden. Auch was den Autor Adam Puschmann, Liebhaber und Beförderer solcher alten löblichen deutschen Singekunst une Poeterey und Mitbürger daselbst verursacht hat. Breslau Anno: 1584." (S. über dieses Buch auch Wuttke's Schlesien 1. B. S. 232.)

Dieses sehr interessanten Buches Vergleichung mit dem Konfirmationsbriefe Johanns von Pernstein über die Artikeln der katholischen Meistersänger zu Trebitsch, Dan na Towaczowie trzieti nedieli w puostie Letha 1516 (die älteste Handfeste über diesen Gegenstand in Mähren) — dann mit den gleichfalls katholischen von Ladislaw Berka von der Dube und Lippe im Jahre 1606 bestättigten Artykeln der Groß-Meserzitzer und der von dem Iglauer Stadtrathe im J. 1614 bestättigten Meistersängerordnung der Iglauer Meistersänger — endlich mit dem auf dem Iglauer Rathhause aufbewahrten, in diesem Berichte näher beschriebenen allegorischen Oelgemälde und mit den Gradualen der Stadt Trebitsch, Datschitz und Budwitz, von denen das erstere auf dem Trebitscher Rathhause vorfindig ist, das zweite ganz, und von dem dritten nur die wenigen noch vorhandenen Fragmente an das Nationalmuseum abgegeben wurde, würde uns über das Wesen und die Schicksale dieser eben so merkwürdigen als schönen und freundlichen Genossenschaft gewiß viel wichtige Nachrichten verschaffen, um so mehr, wenn auch noch andere Kunden von heimatlichen Meistersängern, als: Ladislaw Czernohorský von Bozkowitz, Thomas Pukane, Soaldholz, Weidlich, Samuel Raudniczky und vieler anderer hiezu benützt würden.

So weit Horky. Ihm gebührt das Verdienst, zuerst auf die Sache aufmerksam gemacht zu haben. Er veröffentlichte (im brünner Wochenblatte 1826 Nr. 75) eine ihm von Sterly mitgetheilte Supplikation der iglauer Meistersänger von 1571 und beschrieb (eb. Nro. 77) das Meistersängerbild zu Iglau, mit dem Beisatze, er gedenke seiner Zeit über den Gegenstand ausführlicher sprechen zu können, da sich direkte an die Congregation der Meistersänger in Mähren

in den Schulen, als den besten Schatz, sowohl der Kirche, als auch des Staates und der Gemeinde zu beaufsichtigen u. s. w.

Da die Absicht dieser Gesellschaften und Bruderschaften blos dahin ging, die Ehre Gottes, die Tugend, gute Sitten, Eintracht nnd Liebe unter den Menschen zu vermehren und auszubreiten, so konnte sich jeder Mensch, beiderlei Geschlechtes, in dieselbe aufnehmen lassen.

Ein Hauptzweck war die Beförderung des Kirchengesanges, welcher ungemein gepflegt wurde. Seit Carl IV. wuchs die Zahl der, meistens von Bischöfen, Prälaten und Domherren, in böhmischer Sprache verfaßten geistlichen

---

jene der Minstrels und Minnesänger daselbst anknüpfe, ein Gegenstand, welcher in Mähren bisher eine terra incognita gewesen. Diese Mittheilungen erfolgten aber nicht, wie vieles Andere, was Horky in Aussicht stellte. Er nannte nur (brünner Wochenblatt 1826 Nro. 51) den Gregor Bliczkowsky, einen der ersten Meistersänger in Trebitsch um 1600, den Elias Histurgius, einen gefeierten Meistersänger und Vorsteher des Literatenchors zu Trebitsch, wo er zu Anfang des 17. Jahrhundertes (eb. 1827 Nr. 33), den Thomas Drštky, einen der ersten Meistersänger zu Pirnitz, wo er zur Zeit der Errichtung dieser Genossenschaft (1611) lebte (eb. 1826 Nr. 86).

Horky's irrige Annahme über den Bestand von Meistersänger-Genossenschaften in Groß-Meseritsch und Trebitsch, deren älteste Urkunde er im trebitscher Archive entdeckte, überging in Boczek's Mittheilung (Wolny's Taschenbuch 1826 S. 203).

Seitdem ließ sich, mit Ausnahme der Angaben Wolny's über den Bestand von Literaten-Gesellschaften in Daubrawnik und Nedwieditz (Topographie 2. B. 2. T. S. 307, 311, 312), Lettowitz (eb. S. 103), Straßnitz (eb. 4. B. S. 378), Zlin (eb. S. 542), Ingrowitz (eb. 6. B. S. 194), Pirnitz (eb. S. 358) und Trebitsch (eb. S. 572, 575), Niemand mehr über diesen Zweig unserer Culturgeschichte vernehmen, bis ich eingehendere Mittheilungen über die Meistersänger (in der Geschichte von Iglau, Brünn 1850, S. 235—241 und in der Geschichte des Theaters in Mähren und Schlesien, im 4. B. der Schriften der hist. Sektion S. 10—12), und die Literaten-Gesellschaften (im 5. B. d. Schr. der histor. Sekt. 1853 S. 97—102) und die böhm. Cancionale (im Notizenblatte d. hist. Sekt. 1855 Nr. 3) machte.

Hiemit war der Impuls gegeben.

Alsbald folgten die schönen Abhandlungen Wolfkron's (im 7. B. d. Schr. der histor. Sekt. S. 4—54) und Werner's (in den österr. Liter. Bl. 1854 Nr. 11, 14, 15, 18, 20, 22, 24, 26, 28, 30 und im Programme des iglauer Gymnasiums f. 1854 S. 1—16) über den Meistergesang in Iglau; Chlumecky gab Nachricht über eine Literaten-Gesellschaft in Wal. Meseritsch von 1575 (S. Notizenblatt 1855 S. 52, 1856 S. 33. S. da und S. 31 auch von Trebitsch 1516 und Groß-Meseritsch 1606) und veröffentlichte (in den Regesten der Archive in Mähren, Brünn 1856, S. 108—110) die bisher bekannte älteste Literaten-Ordnung von Trebitsch vom J. 1516; ich ließ die křižanauer von 1590 (im 9. B. d. Schr. der hist. Sekt. 1856 S. 462—464), die Artikeln des Literatenchors in Policzka vom Jahre 1653 (im 12. B. der Schr. der histor. Sektion 1859 S. 18—24) und eine Urkunde über die Bruderschaft der Chorbrüder in Altstadt von 1665 (im Notizenblatte der histor. Sekt. 1863 S. 39), Feifalik aber (in den Schriften der histor. Sekt. 12. B. 1859 S. 1—17), nebst weiteren Bemerkungen über die Literaten-Gesellschaften in Mähren und ihren Unterschied von den sodalitates literatae und den Genossenschaften der Meistersänger, die Literaten-Ordnungen von Starcz 1611, Ingrowitz 1612 und Daubrawnik (nebst Nedwieditz und Stiepanau) 1631 folgen. Weiter erwähnt Wolny (kirchl. Topographie I. Abth. 2. B. S. 137) auch eines von Wratislaw von Pernstein 1564 in Kojetein errichteten Literaten-Vereins, welcher, wie fast alle seines Gleichen im Lande, eine bedeutende Stütze der neuen Lehre geworden sei. Endlich wird bemerkt, daß sich in der Handschriften-Sammlung Strnischtie's ein

Lieder fast ins Unendliche. Schon in den ältesten geschriebenen Gesangbüchern findet man auf jede Feierlichkeit, auf jedes Fest der Heiligen mehrere Lieder, womit das Volk nicht nur in der Kirche, sondern auch bei Hause und auf der Gasse seine Andacht unterhielt. So weit es der Reim zuließ, waren diese Lieder größtentheils aus Stellen der heil. Schrift und der Kirchenlehre zusammengesetzt. (Vom Kirchengesange, von Voigt im ersten Bande der Abhandlungen der böhmischen Privatgesellschaft; Schönfeld, die alte Hilfe der Böhmen und Mährer, Prag 1808, S. 29—32, 83—84.)

Wie viel die alten Böhmen und Mährer auf die vollkommene Einrichtung

---

Bruchstück einer Literaten-Ordnung für Gewitsch von Johann Žalkowsky von Žalkowitz befindet (Notiz. 1864 S. 64).

Wolny gibt in seiner kirchlichen Topographie Mährens, Brünn 1855—1863, 9 Bde., noch einige Notizen über Literaten-Vereine: Der Pfarrer an der Kirche „Unsere liebe Frau" in Olmütz nnd olmützer Domherr Johann Wyssokovinus klagte 1562, daß die Literaten, welche beim Gottesdienste hier und anderswo gesungen, hierin nachlassen, weil die Stadtgemeinde den gewöhnlichen Zins oder Währungen ihnen vorenthalte (1. Abth. olmützer Diöcese I. 275); der 1564 in Kojetein errichtete Literaten-Verein wurde, wie fast alle seinesgleichen im Lande, eine bedeutende Stütze der neuen Religionslehre (eb. II. 137); in der kön. Stadt Hradisch hatten in alter Zeit die Zünfte der Tuchmacher, der Lederer und der Fleischer, dann die Literaten, ferner 3 Altäre je 1 eigens bestifteten Altaristen (eb. II. 213); in Neutitschein bestand zur Zeit der Häresie ein Literatenverein (eb. III. 146); nach einer Klagschrift des Pfarrers in Ungrisch-Brod vom Jahre 1644 benützten die dortigeu Literaten die einst kirchlichen Aecker, Wiesen, Früchte ꝛc., als zur Zeit der Häresie ihnen verkauft, und nach der General-Visitation von 1682 hatte der Literaten-Verein daselbst $1^1/_2$ Lahne und 1 Ackerstück (eb. III. 303, 306); 1593 regelte der Gutsherr Johann Pačlawsky von Hof den akatholischen Literaten-Verein in Zlin und gab ihm eine zweckmäßige Einrichtung, worin auf Zucht, Ordnung und Frömmigkeit gedrungen und die Schlichtung von Zwisten den Aeltesten übertragen wird; Angriffe und Beunruhigungen von anderen religiösen Parteien wolle die Obrigkeit abwehren (eb. III. 400); zur Besoldung des Rektors, des Collegen und des Cantors in der Stadtschule zu Leipnik, in welcher nach Anordnung des Grundherrn Georg von Wrbna vom J. 1616 der Unterricht böhmisch und deutsch ertheilt werden sollte, trugen dieser 20, die Stadt 24 und die Literaten 4 fl. mähr., die Stadt aber für die „Diskantisten" wochentlich noch 20 Pfund Fleisch bei (eb. V. 128); 1563 bestätigte der Gutsherr Wratislaw von Pernstein die Satzungen der Brüder-Literaten in der Stadt Prerau (Orig. im erzbisch. Archiv zu Kremsier; eb. V. 174, 177); in der Stadt Eibenschitz errichtete (eb. brünner Diöcese I. 253) der pikarditische Pfarrer und Dechant Johann Morawa einen Literaten-Verein, welchen der Grundherr Bertold von Lippa bestätigt hatte dto. swat. Jan. křtitel. Unter den Artikeln waren z. B.: 4 Aelteste mit 1 Cantor führen das Ganze, verwalten das Geld ꝛc., jedes Mitglied zahlt jeden Sonntag 2 Stk. Kleingeld (2 mala penize), wer das statt dem Introitus gesungene Lied versäumt, erlegt zur Strafe 2 Stk. Kleingeld, wer das Kyrie, 3 Stk., wer das „et in terra" 4 Stk., wer den ganzen Gesang und Predigt unterläßt, 7 Stk., wer zum Begräbniß 1 Mitgliedes nicht erscheint, erlegt 7 Stk., wenn ein jüngerer Literat dem ältern nicht gehorcht, muß er 1 fl. als Strafe erlegen u. s. w. Das Konsistorium hat diese Satzungen mit den nöthigen Umänderungen für den katholischen Verein am 12. Mai 1757 bestätigt (Brün. Konsist. Registratur.); in Lettowitz herrschte seit 1565 die lutherische Lehre, hatte die Pfarre inne, eine Literaten-Brüderschaft und eine Schule, in welcher nebst Lesen, Schreiben, Religion und Musik, auch latein und griechisch gelehrt wurde, wie aus dem Begabnißbriefe des Grundherrn Heinrich Grafen von Thurn vom J. 1613 hervorgeht, worin er der Gemeinde das Ernennungs- und Berufungsrecht luth. Pastoren überließ und die Ueberwachung des Literaten-Vereins und der Schule zur Pflicht machte (eb. II. 2. S. 248); die böhm. Brüder errichteten um 1605 einen Literaten-Verein in Daubrawnik, an dem auch die

ihrer musikalischen Chöre und auf die Kirchenmusik überhaupt hielten, geht zum Theile aus den prächtigen Gesangbüchern (Cantionalen) hervor, die sich bis zur Josephinischen Reformationsperiode in vielen Kirchen nnd Bibliotheken erhielten, meistens von Pergament im größten Formate, mit unglaublichem Fleiße und Zierlichkeit geschrieben, mit den schönsten und künstlichsten Malereien, Porträten, Vergoldungen und andern Zierden geschmückt waren. Nach Verbreitung der Buchdruckerkunst kamen unzählige Gesangbücher zum Vorscheine.

Nach Einführung der katholischen Reformation im 17. Jahrhunderte wurden diese Literaten-Gesellschaften nach und nach in geistliche Bruderschaften umgewandelt, auf Andachts- und Wohlthätigkeits-Uebungen, Messelesen für verstorbene Mitglieder beschränkt, bis sie Kaiser Joseph II. alle aufhob und ihr Vermögen theils dem Religionsfonde, theils auch dem Armen- und dem Schul-

---

Märkte Nedwiedicz und Stiepanau nebst allen Dörfern der Herrschaft Pernstein Theil nahmen, und welcher von der Gutsfrau Esther mit ihrem Gemahle Adam Löw Liček von Riesenburg 1607 bestätigt, auch berechtigt wurde, jährlich 15 Eimer Wein zu seinem Besten frei ausschänken zu dürfen (dto. na Pernštein 29. Červ.). In Folge der Gegenreformation wurde dieser Verein in einen katholischen verwandelt, beziehungsweise der Grundherr Christophor Graf von Lichtenstein-Kastelkorn bestätigte (dto. Pernstein Fer. 3. Paschal. 1631) die Errichtung eines solchen (eb II. 2. S. 360, 361, 372, 376); zur Zeit, als die utraquistische Lehre in der Stadt Neustadtl im iglauer Kreise herrschend wurde, bildete sich daselbst auch ein Literaten-Verein, dessen Zweck in religiösen Uebungen, in der Hebung des Kirchengesanges und in gegenseitiger Unterstützung bestand, und der sich auch später erhielt (eb. II. 2. S. 387, Kopřiwa Geschichte von N. S. 13); die zwischen dem Besitzer von Ingrowitz, Johann Dubský von Třebomislitz, und den utraquistischen Pastoren dieser Herrschaft 1608 geeinten Artikel nahm auch nebst anderen der Literaten-Verein in Ingrowitz an, dessen Statuten der genannte Grundherr (dto. na Gimramov ve čtvrt. po ned. Lätare 1612, in Boczek's Slg. Nr. 8542 im Landesarchive) bestätigte (eb. II. 2. 297); als der Gutsherr Hynek von Wrbna 1594 in Pirnitz an Stelle der Brüder- die Lehre Luthers einsetzte, mag sich auch der Literaten-Verein daselbst gebildet haben, dessen 30 Artikel nachher jener zu Startsch annahm und sich 1611 (dto. na Brtnic v sob. po pamat. sv. Kateřini) von Zdenek von Waldstein bestätigen ließ (eb. III. 33, 250); in der Stadt Datschitz hatten die Pikharden einen Literatenverein nebst einer gut eingerichteten Schule (eb. III. 265); im J. 1662 bestand in Kržižanau ein Literatenverein ohne Einkünfte (eb. III. 79); nach der Dekanatsmatrik vom Jahre 1674 besaß der, schon 1516 von Johann von Pernstein errichtete und 1606 von Smil Osowsky von Daubrawitz für Häretiker erneuerte, Literatenverein in der Stadt Trebitsch, einem Hauptsitze der verschiedensten Sekten, Währungen auf Häusern und bei 3000 fl. an Kapital, wovon zum Theile der Rektor, Cantor, Organist und die Sängerknaben bezahlt wurden, welche 3 Schullehrer (einst 4) und gute Musiker Arithmetik, Musik, Rudimente der latein. Sprache lehrten und täglich Figuralmusik in der Kirche (pflichtmäßig war sie nur an Sonn- und Festtagen) machten (eb. III. 141); im Marktflecken Wollein wollten 1662 die Pfarrlinge einen Gesangverein für den Gottesdienst an Sonn- und Feiertagen errichten (eb. III. 177); in Neureisch besaß 1672 die Literaten-Bruderschaft von 12 Personen 2 Teiche und 1 Wiese (eb. III. 404); in Kirchwiedern bestand neben der 1760 vom Gutsherrn errichteten Rosenkranz-Bruderschaft auch ein Literaten-Verein zur Hebung der Andacht und des Kirchengesanges (eb. III. 269. S. auch den General-Index zu Wolny's kirchlicher Topogr. (1866) S. 31).

In Riegger's Materialien zur Statistik Böhmens 10. B. S. 175—7 sind die Gesetze der Literaten zu Böhmisch-Brod v. J. 1593, in Časopis českého Musea 1845 S. 114—122 jene der Budweiser gedruckt.

institute zuwandte, bei welcher Gelegenheit alle die Bücher, Protokolle, die prächtigen Canzionale u. a. blos als Pergament und Makulatur veräußert wurden.

In Böhmen wurden 117 Literaten-Chöre aufgehoben und ihr Gesammtvermögen von 131,828 fl. 46¾ kr. (62,729 fl. 4¼ kr. Capitalien, 4865 fl. 19 kr. für verkaufte Geräthschaften und 64,234 fl. 23½ kr. für verkaufte Grundstücke) eingezogen (Riegger's Materialien zur Statistik Böhmens, 10. H. (1790), Miscellen S. 172—184, 286—290). Vom gelehrten Anstriche hatte sich nichts als der Name erhalten, denn noch in der Zeit der Aufhebung der Bruderschaften hießen die oft ungebildeten Vorsänger der geistlichen Gedichte gewöhnlich Literaci (Morawetz hist. Mor. III. 468. S. über die Bruderschaften und marianischen Congregationen in Mähren und Schlesien und deren Aufhebung, beziehungsweise Vereinigung in eine einzige „der thätigen Liebe des Nächsten" (Armeninstitute) durch Joseph II. m. Abhandl. im Notizenbl. d. hist. Sekt. 1865 Nr. 8, 10, 1871 Nr. 1, Hanslik, das Concertwesen in Wien S. 11).

Von den Denkmalen der katholischen Kirche sind die zum Kirchendienste nöthigen Bücher zu bemerken, welche das olmützer Bisthum in den ersten Zeiten der Buchdruckerkunst, auch in prachtvoller Ausstattung in und außerhalb des Landes drucken ließ, nämlich die Agenden (die Bücher, in welchen die Ordnung des Gottesdienstes und die Form der geistlichen Amtshandlungen, mit den erforderlichen Formularien, Gebeten, Antiphonien und Kollekten vorgeschrieben ist, auch die nach dem Gebrauche der einzelnen Landeskirchen gebräuchlichen Gesänge, sei es für den Geistlichen allein oder den kirchlichen Sängerchor — die jetzt gemeinhin speciell sogenannte Liturgie — für den Altardienst vor oder nach der Predigt, beim Abendmahle enthalten sind), Missale (d. i. 1. der Inbegriff aller beim kathol. Gottesdienste gebräuchlichen und vom Papste Gregor dem Großen festgesetzten Gesänge und 2. auch das Buch (Meßbuch), in welchem diese Gesänge enthalten sind und aufbewahrt werden), Breviarien u. A. An solchen Büchern wurden in jener Zeit gedruckt: die Breviarien, gedr. zu Venedig 1484 u. 1499, die Agenden, gedruckt zu Brünn 1486, Nürnberg 1498, die Missale, gedr. zu Bamberg 1488, Nürnberg 1499, zu Wien 1505, der Psalter, gedr. zu Straßburg 1499 und zu Brünn 1499 (S. meine Gesch. des Bücherdruckes ꝛc. in M. und Schl., Brünn 1854 (6. B. d. Schr. d. hist. Sekt.), S. 8—16).

Schon früher wurde erwähnt, daß in der päpstlichen Kapelle nur polyphone Singemusik, mit Ausschluß aller Instrumente, selbst der Orgel, zugelassen war und bei dem tridentiner Concile in der Mitte des 16. Jahrhundertes die Abschaffung der Figuralmusik aus der Kirche in Frage kam, welche schon der (1482 gewählte) breslaner Bischof Roth den „krummen Gesang" genannt und aus der Kirche hatte verbannen wollen (Schickfuß schles. Chronik S. 177). Wie aber dieser Sturm überdauert, im Gegentheile die Kirchenmusik durch Palestrina auf ihren Höhepunkt gehoben wurde, fanden andererseits auch unter den böhmisch-mähr. Brüdern viele die bisherige Art und Weise des Gesanges nicht genügend und die 1594 zu Prerau in Mähren gehaltene Synode

sprach sich in ihrer Majorität für die maßhaltende und beschränkte Zulassung der Instrumental-Musik aus (Gindely II. 327).

Bei dem Vorherrschen der neuen Religionslehren und der gedrückten Lage des Katholicismus in Böhmen und Mähren konnte von einer Blüthe der kathol. Kirchenmusik keine Rede sein und dieselbe nur an den Bischofs- und Abtei-Sitzen von einiger Bedeutung sein.

Der, Palestrina an die Seite gesetzte, ausgezeichnete deutsche Tondichter Jakob Händl (Gallus) war Kapellmeister des olmützer Bischofs Stanislaus Pawlowsky († 1598), unter dem die Restauration der katholischen Kirche in Mähren ernstlich begann, bevor er († 1591) als kais. Kapellmeister an Rudolph II. Hof nach Prag kam (S. S. 128 und die Beil. S. 103—5). Derselbe Bischof nahm (1594) die Widmung der musikalischen „lucubrationes" von Seite des k. k. Hofmusikus Franz Sale an, honorirte ihn aber dafür nur mit 12 Dukaten, mit der Entschuldigung, daß er nicht mehr geben könne „in ansehung der ietzt schwebenden widerwerdtigen Zeiten, ihn welchen wir mehr auff die Music, so itzo in Ungarn Vnnß wieder Vnnser gefallen (durch die Türken) modulirt, bedacht sein müssen (Wolny kirchl. Topogr. I. 85). Sein Nachfolger im Bisthume, der Cardinal Dietrichstein (1599—1636), unter welchem die katholische Gegenreformation, nach Besiegung der Rebellion (1620), durchgeführt wurde, begünstigte die Kirchenmusik, hielt mehrere Tonkünstler und unter ihnen auserwählte, alle Italiener, durch deren Gesang er die Menge in die Kirche und zum Gottesdienste zog (Richter, series episc. olom. p. 232). Der Bischof Erzherzog Leopold Wilhelm (1637—1662), der große Kunstfreund, hielt sich nicht im Lande auf, und es mag dies der Musik an der Domkirche nicht gedeihlich gewesen sein, denn unter den Punkten der Wahlkapitulation seines Nachfolgers, des Erzherzogs Carl Joseph (1663—4), befand sich auch die Bestimmung, daß für die vordem verkürzten Präbendare und Musiker an der Domkirche jährlich 1000 fl. aus den Bisthumseinkünften gezahlt werden sollen (Wolny, kirchl. Top. I. 97). Ein besonderer Gönner der Kirchenmusik war sein Nachfolger, der Bischof Carl Graf von Liechtenstein-Kastelkorn (1664—1695); derselbe erlegte nicht nur zum besseren Unterhalte der Musiker und Kirchendiener an der Domkirche ein Kapital von 20,000 fl. (eb. S. 167), sondern bestimmte auch für Kirchenmusik und das Kirchenpersonal an der Collegiatkirche in seiner Residenzstadt Kremsier gewisse Beträge, gründete 1688 daselbst ein, unter die Leitung des Piaristen-Collegiums gestelltes bischöfliches Knabensänger-Seminar zur Verbesserung der Musik an der erwähnten Kirche und erlegte 1693 ein Kapital von 2000 fl. für den Unterhalt eines Musikrektors, eines Organisten und zur Bestreitung der Kirchenbedürfnisse (eb. I. 2. S. 90). In diesem Seminar, zu dessen Erhaltung der Bischof (1688) ein Kapital von 15,000 fl. erlegte, sollten wenigstens 12 Knaben aus der Stadt und Herrschaft Kremsier, oder in deren Ermangelung von anderen bischöflichen Gütern, von den Piaristen in Wissenschaften und Künsten, insbesondere aber in der Musik, unterrichtet und in der Collegiatkirche beim Gottesdienste verwendet werden. 1694 gab der Bischof noch 2600 fl. rhein. zur Aufbesserung des Knabenseminars und zum Unterhalte eines

Lehrers, wozu der großmeseritscher Pfarrer Johann Mazany für einen Knaben 1000 fl. erlegte und der Bischof Carl Herzog von Lothringen zur Erweiterung des, dermal noch bestehenden, Seminars 1701 noch ein bürgerliches Haus erkaufte (eb. 95, 112, 113, 115). Der Erzbischof Freiherr von Sommerau verbesserte 1844 die Einkünfte des Organisten an der kremsierer Collegiatkirche um jährlich 233 fl. 2 kr. C. M. nebst 6 Klaftern Holz und 2 Eimern Bier und händigte 1853 dem Kapitel für den kunstgerechten Organisten ein Kapital von 5800 fl. C. M. ein (eb. S. 91).

In Brünn entstand ein solches Seminar später aus der letztwilligen Stiftung der Sybilla Polexina Gräfin von Montani geb. Gräfin von Thurn-Valleſassina vom J. 1648 mit einem auf dem Gute Urspitz versicherten Kapitale, welches mit Zuschlag der Interessen bei der Flüssigmachung im Jahre 1653 auf 34,000 fl. erhöht war, im Kloster der Augustiner bei St. Thomas, welche sich verpflichteten, statt eines Spitals, worauf die Stiftung eigentlich lautete, 6 Knaben in der Musik und den Wissenschaften zu unterrichten und vollständig zu verpflegen. Diese gräflich Thurn'sche Stiftung für Musik-Zöglinge, 6 an der Zahl, in neuester Zeit auf 10—13, den Studien obliegende, vermehrt, welchen auch noch Kost-Zöglinge (3) am musikalischen Unterrichte Theil nahmen, besteht noch dermal (bei den Augustinern in Altbrünn) und die Zöglinge führen, mit Unterstützung der Musikfreunde aus Brünn, die beste Kirchenmusik in dieser Hauptstadt aus. (Moravia 1844 Nr. 16, Wolny kirchl. Top. II. 1. S. 127, 151.)

Eine merkwürdige Musik-Pflanzschule in dem Prämonstratenser-Kloster Bruck bei Znaim gründete der (1572 gewählte) gelehrte und kunstsinnige Abt Sebastian Freytag von Čepyroch († 1584. S. über ihn das Notizenblatt der histor. Sektion 1856 Nro. 9, das znaimer Wochenblatt 1864 Nro. 40, 1865 Nr. 39, Wolny's kirchl. Topogr. II. 4. S. 139), vordem Erzieher des Kaisers Rudolph II., nachher Hierosolimitaner Ordensmann und einer der venetianischeu Anführer unter Don Juan von Oesterreich in der glorreichen Schlacht gegen die Türken bei Lepanto; er gründete 1575 ein Seminar im Kloster für 30 Knaben und erbaute auch neu ein Alumnatshaus, womit auch eine Musikschule verbunden war. Derselben stand Haiden († 1607) vor, welcher nicht nur in der Kunst der Musik vortrefflich ausgebildet, sie selbst ausübte und auch kirchliche Tonwerke schuf, sondern auch die Gemüther der Alumnatsjugend für das Studium der Musik und deren eifrigste Pflege in hohem Grade einzunehmen wußte. Dieser Schule gehörten auch die hervorragenden Musiker Mitis († 1600) und Kossarz († 1669) an (S. d. Beil. S. 105, 107, 125, 141).

Die Brucker Musikschule wurde von einer solchen Bedeutung, daß wir hier einer eingehenden Schilderung Dr. Klim's (Znaim's musikalische Verhältnisse in früherer Zeit, im znaimer Wochenblatte 1865 Nro. 39, 41, 42) gern einen Raum gönnen.

Der um Verbreitung von Kunst und Wissenschaft hochverdiente Abt Sebastian I. (Freytag von Czepiroch) hatte im 16. Jahrhundert im Klosterstifte Bruck ein Institut gegründet, in welchem die adeligen Jünglinge des Landes zu verschiedenen Berufszweigen herangebildet werden sollten. Der kunstsinnige Abt

war seit jeher ein großer Freund der Tonkunst gewesen, und stand mit den größten Tonkünstlern und Komponisten seiner Zeit, welche ihm auch mehrere ihrer Werke dedicirten, in Verbindung. Freytag war früher Doktor der Rechte. Seine große wissenschaftliche Bildung verschaffte ihm den ehrenvollen Ruf an den Hof des Kaisers Maxmilian II., wo er als Erzieher des Kronprinzen Rudolph (nachmals Kaiser Rudolph II.) bald allgemein hoch in Achtung stand. Hier knüpfte ihn ein inniges Freundschaftsbündniß an den damaligen Hofkapellmeister Filipp von Bergen (oder wie er sich am liebsten nennen ließ de Monte), wodurch Freytags Vorliebe zur Tonkunst immer mehr erregt wurde. Wann und warum Freytag in die Abtei Klosterbruck kam, ist unbekannt. Eine — für die musikalischen Bestrebungen Freytags charakteristische — Klostersage erzählt, er sei bei einer Vorbeireise am Kloster durch den erbaulichen Choralgesang der Prämonstratenser derart ergriffen worden, daß er den Entschluß faßte, in das Kloster einzutreten. Bald nach seinem Eintritt scheint er im Jahre 1574 Abt geworden zu sein. Als solcher richtete er sein besonderes Augenmerk auf die Förderung der Tonkunst, nicht bloß in der Klosterkirche, sondern auch in der Stadtkirche St. Niklas in Znaim, deren Patron er war. Er richtete zuerst freundliche, dann klagende Vorstellungen an den Stadtrath wegen Hebung der Kirchenmusik. Der Stadtrath hatte wohl schon früher für die Besoldung eines Organisten, eines Regenschori und mehrerer cantores Sorge getragen, und wir finden in den Stadtrenten vom Jahre 1560 schon die Gehalte derselben angesetzt. (Damals finden wir als Organisten einen gewissen Christian Oellpecken.) Aber die Pflege der Musik war damals weder in Znaim, noch in seinen Klöstern derart, daß Freytag mit einheimischen Kräften irgend etwas Fruchtbringendes zu leisten hätte hoffen dürfen. Er wendete sich daher schon am 18. Mai 1574 an den P. Emerikus Forster, Rektor in Wien, sowie an den Jesuiten P. Regius in Wien mit der Bitte, ihm einige geschickte Musiker zu senden. Das hohe Ansehen, in welchem Freytag von Czepiroch in Wien allenthalben stand, läßt wohl eine allsogleiche Gewährung seines Ansuchens vermuthen. Es ist jedoch nicht bekannt, welche Musiker damals nach Znaim und Bruck gekommen sind. Am 15. Juni 1584 wurde abermals aus Wien Daniel Zanger als Organist nach Bruck berufen.

Das hauptsächlichste Verdienst aber um Klosterbruck und Znaim erwarb sich Abt Sebastian I. durch die schon oben erwähnte Gründung des adeligen Bildungsinstitutes. Nicht etwa als Nebengegenstand, sondern mit besonderer Vorliebe und als Hauptsache wurde an demselben auch die Musik gepflegt. Sebastian gewann 1575 als Musiklehrer für diese Anstalt durch Vermittlung seines Freundes Filipp de Monte mehrere ausgezeichnete Musiker aus Italien. Diese führten die damals in hoher Blüthe stehende klassische italienische Kirchenmusik in Bruck und Znaim ein; denn Freytag ließ durch seinen Musikchor nicht bloß in der Klosterkirche zu Bruck, sondern auch in der Stadtpfarrkirche in Znaim die herrlichen Werke der italienischen Meister zur Aufführung bringen. Namentlich erklangen oft des zeitgenössischen Palestrina unsterbliche Tonwerke, welche also zu einer Zeit in Znaim schon bewundert wurden, wo man in den übrigen Theilen Deutschlands den großen wälschen Meister kaum noch kannte.

Auf diese Weise war Sebastian Freytag von Czepiroch der Mann, welcher der Tonkunst in Znaim zuerst eine heimatliche Stelle bereitete, erst von seiner Zeit an kann man von musikalischen Bestrebungen in Znaim sprechen, und mit Stolz können wir auf diese Periode zurückblicken. Znaim und Klosterbruck waren damals die musikalischen Centralpunkte des Landes. Die adeligen Jünglinge, den ersten Familien des Landes entsprossen, verbreiteten den geläuterten musikalischen Geschmack, welchen sie an der Klosterbrucker Musikbildungsanstalt empfingen, in ihrer Heimat immer weiter. Nach Znaim strömte der Adel der Umgebung zusammen und lauschte den Kunstwerken, welche die Zöglinge des musikfreundlichen Abtes zur Aufführung brachten; berühmte Tonsetzer rechneten es sich zur Ehre, ihre dem Abte gewidmeten Compositionen hier zur Aufführung gebracht zu sehen.

Und wenn auch die damals ausgestreute Saat im Sturm der folgenden rauhen Epoche theilweise zertreten ward, das Andenken an diese hohe Zeit, wo zur Blüthezeit der italienischen Kirchenmusik die Hauptwerke derselben gleichzeitig auch bei uns gehört und bewundert werden konnten, wird stets ein erhebendes bleiben.

Nach Freytags von Czepiroch Tod setzte dessen kunstfreundliches Wirken sein Nachfolger Abt Sebastian II. von Chotieborž fort. Auch er sorgte nicht bloß für die musikalischen Bedürfnisse seiner Klosterkirche, sondern widmete auch unserer Stadt in dieser Richtung seine Sorgfalt, und war namentlich stets bemüht, die Stadtpfarrkirche mit tüchtigen Organisten, welchen damals so ziemlich die gesammte musikalische Leitung obliegen mochte, zu versehen. (So präsentirte er z. B. am 21. Dezember 1588 den Johann Wallisch dem Stadtrath als Organisten.)

An der Klosterkirche in Bruck finden wir um diese Zeit als Organisten und Regenschori sowie als Musiklehrer am Bildungsinstitut den seines Namens wegen interessanten Prämonstratenser Johann Wenzl Haiden (gebürtig aus Lambach in Niederösterreich). Derselbe war 4 Jahre Sängerknabe im Stifte Geras gewesen, wo er seine Studien vollendete. Vom Abte Sebastian II. erlangte er die Aufnahme in den Orden und in das Klosterbrucker Stift, erhielt nach zurückgelegtem Noviziat die Weihen bis zum Grade eines diaconus, starb aber plötzlich am 11. Oktober 1607 an der Pest. Johann Wenzl Haiden soll ein ausgezeichneter Musiker gewesen sein, die Stiftsannalen erwähnen ihn ausdrücklich als hervorragenden Tonkünstler, begabten und tüchtigen Musiklehrer und sagen unter andern: et non tam artem musices peæclare novit eamque libenter tractavit, quin etiam animos juvenum serio ad studium musicum applicavit. Wie sehr die Klostergenossen sein Talent würdigten, bewiesen sie dadurch, daß sie seine Leiche in der Klostergruft neben dem Sarge Sebastian Freytags beisetzten.

Sein Nachfolger als Organist und Musiklehrer ist uns nicht mehr bekannt. Unter den herannahenden Stürmen der Religionskriege ging auch das Brucker Klosterstift und namentlich das von Abt Sebastian I. gegründete Bildungsinstitut seinem Verfall entgegen. Die adeligen Familien, welche sich meist der neuen Glaubenslehre zuwendeten, gaben ihre Söhne nicht mehr in das klösterliche Institut, und als 1620 der Abt selbst von den aufrührerischen Ständen in Haft

genommen worden war, da verstummte natürlich die Tonkunst unter dem kriegerischen Lärm, von dem nun die Klosterräume wiederhallten.

Neben diesen wohlthätigen Einflüssen, welche Klosterbruck in musikalischer Beziehung auf Znaim übte, finden wir als selbstständige musikalische Pflanzstätte der Musik das Seminarium des Jesuitenkollegiums, in welchem gleichfalls Musik gelehrt und geübt wurde, wobei aber wohl nur die eigenen Bedürfnisse der Kirchenmusik den Maßstab für den Umfang des Musikunterrichts gebildet haben mögen. Freilich hat dieses Seminar in musikalischer Beziehung nicht mit dem auf hoher Stufe stehenden Brucker Bildungsinstitut wetteifern können, das Klosterarchiv berichtet uns auch nichts von hervorragenden musikalischeu Kräften, welche hier gewirkt hätten. Gleichwohl muß auch diese Seminarkapelle tüchtige musikalische Leistungen hervorgebracht haben, wie wir aus dem Umstand entnehmen können, daß sie oft zur Verherrlichung kirchlicher Feste in anderweitige Kirchen z. B. in die Klosterkirchen zum heiligen Kreuz, Sct. Klara, Sct. Johann, Sct. Elisabeth, ja sogar nach auswärts, nach Bochtitz, Wolframitz u. s. w. erbeten worden ist.

Der dreißigjährige Krieg (1619—48), welcher auch Znaim und die Umgegend verheerend heimsuchte, wirkte tödtlich auch auf die Musikkunst. Als die Kriegswirren endlich und endlich vorüber waren, und die Gemüther der Menschen wieder sanfteren Regungen zugänglich waren, da waren es bei uns wieder die Hallen der Klosterabtei Bruck, welche der Tonkunst zuerst eine freundliche Stätte gewährten.

Schon in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts finden wir die mit Haiden abgebrochene Reihe der Regenschori wieder erneuert, und nun in ununterbrochener Reihenfolge bis zur Auflösung des Stiftes fortlaufend. Die meisten derselben waren auch Musiklehrer, und wenn auch die Brucker Musikschule nicht mehr jene Stufe erreichte, welche sie vor dem dreißigjährigen Krieg inne hatte, so wurde doch durch manchen schönen Erfolg der Eifer der Lehrer gekrönt. So z. B. erwarb sich der 4. Regenschori P. Basilius Graff, eine bekannte Musikgröße seiner Zeit, das ausdrückliche Lob Kaiser Karl VI. und der Kaiserin Elisabeth, als er bei der Durchreise derselben durch Znaim (1723) den Majestäten eine Serenade (vor dem damaligen k. k. Bankalgefällshause, wo sich jetzt das k. k. Steueramt befindet) brachte, so wie auch am anderen Tage in der Dominikanerkirche zum heil. Kreuze eine Messe mit seiner aus 36 Mitgliedern bestandenen Kapelle celebrirte.

Auch unter den übrigen finden wir Männer, welche zu ihrer Zeit als tüchtige Musikfreunde gerühmt waren.

Wir wollen daher ihre um die Beförderung der schönen Kunst verdient gewordenen Namen hier folgen lassen.

P. Wolfgang Reizek, geboren zu Jarmeritz im Jahre 1652.

P. Augustin Fleischmann, geb. in Trebitsch im J. 1660.

P. Adrian Gruber, geb. in Perneg 1679.

P. Blasius Graff, in Brünn 1683 geb., starb schon 1728 in Wardein.

P. Thadäus Czernoth, geb. in Tuln 1685.

P. Michael Dresner, g. in Proßnitz 1685.

P. Anton Nolbek, g. in Nikolsburg 1685 (war später Abt, ein vorzüglicher Sänger und Beförderer des Kirchengesanges).

P. Ferdinand Bistritzky, g. in Datschitz 1707.

P. Kaspar Jentschitzky, g. in Kojetein 1709.

P. Dominik Wenighofer, g. in Wien 1706 (Virtuose).

P. Basilius Linzbauer, g. in Unterrötzbach 1711, war gleichfalls Virtuose.

P. Richard Perk, g. in Tepl 1720.

P. Josef Hofmann, g. in Lultsch 1719.

P. Konstantin Christ, g. in Znaim 1727.

P. Hugo Hackenwalder, g. in Zwittau 1735.

P. Gottfried Pahnost, g. in Göding 1733.

P. Evermond Habla, g. in Liebau 1744.

P. Melchior Bartoschek, g. in Groß-Augezd 1746 (war Vice-Reg.-Chori); endlich

P. Joseph Neuwirth, g. in Hödnitz 1752, der als Kooperator in Bruck kurz nach der Auflösung des Stifts am 27. November 1784 gestorben ist.

Neben der Reihe dieser praktischen Kirchenmusik-Leiter und Lehrer darf der in vielseitiger Auszeichnung der Culturgeschichte angehörige P. Prokop Diwisch (S. d. Beil. S. 88 u. 156, d. znaimer Wochenbl. 1864 Nro. 27), geboren im J. 1697 zu Senftenberg, nicht mit Stillschweigen übergangen werden, da er der Erfinder eines musikalischen Instrumentes war, das man nach seinem weltlichen Namen Dionis Denis d'Or benannte, und welches bei der Aufhebung des Stiftes auf 100 Dukaten geschätzt und seiner Originalität wegen in das k. k. Kunstkabinet eingeliefert werden mußte.

Der Erfinder hatte aber nur den damaligen und auch letzten Stiftsorganisten Wiesner die künstlich praktische Behandlung dieses neuen Instrumentes ausschließend gelehrt.

Wiesner wurde von Bruck zur Kirche am Hofe in Wien als Organist berufen. Da aber sonst Niemand die Behandlung dieses originellen Instrumentes verstand, so erhielt späterhin Wiesner das Instrument von Kaiser Josef II. als Geschenk.

Aber leider ist mit Wiesner's Tode nicht nur das kunstvolle Instrument verschwunden, sondern auch jede weitere Nachricht darüber verloren gegangen. (Der Erfinder war schon am 22. Dezember 1765 in Bruck gestorben.)

Von den musikalischen Kunstschätzen des einst so berühmten Kirchenchors des Stifts Bruck ist uns bisher leider weder ein Verzeichniß, noch ein oder das andere berühmte Tonwerk aus seiner Bibliothek bekannt; nur die meisterhafte Orgel, unbekannt wo und von welchem Meister erbaut, mit einem Monstre-Violon nebst 2 Pauken und 4 Trompeten, bildete das Kunstgeräthe, welches bei der Aufhebung des Stifts zum Kirchengebrauche zurückgelassen wurde. Durch die endlich auch noch ausgesprochene Gleichstellung der berühmten Stiftskirche mit jeder andern Landpfarrkirche, durch Einführung der ländlichen Gottesdienst-Ordnung sank auch die Kirchenmusik bis zur untersten Stufe herab.

Nicht gerade förderlich für die Kirchenmusik war es, daß der damalige Brucker Schullehrer nicht einmal die Orgel spielen konnte. Dieser traurige Zustand dauerte so lange, bis endlich ein Mann an die Brucker Schule berufen wurde, dessen seltenes musikalisches Talent bald allgemein anerkannt wurde, und der mit liebevoller Hingebung ein treuer Pfleger und Beförderer echter Kirchenmusik gewesen ist, und als Lehrer eine bedentende Anzahl Musiker rasch heranbildete, von denen viele jetzt noch den Stamm unserer heutigen Musikkräfte bilden. Dieser Mann, dessen segensreicher Einfluß noch heute nachhält, war — Josef Fügerl (S. d. Beil. S. 97 und 198).

Auch die andern reichen Prämonstratenser-Klöster des Landes pflegten die Musik. So wird schon der Obrowitzer Abt Schönauer († 1589) als ein besonderer Förderer der Musik gelobt (S. d. Beil. S. 171), so führten z. B. die Prämonstratenser zu Obrowitz bei Brünn zur Feier der Thronbesteigung Kaiser Leopold I. am 14. Juli 1658 das Festspiel (dialogum super canticum) Benedicite in Gegenwart aller Großen des Landes und vieler Tausende Zuseher durch Studirende vor den Kirchenthoren auf. In einem Prologe und 25 Introduktionen priesen Genien, die Elemente, Engel, Wässer, Sterne, Regen, Winde, Feuer, Kälte und Hitze, Eis, Schnee, Tag und Nächte, Licht, Finsterniß, Blitze, Wolken, die Erde, Berge, Quellen, Vögel, Thiere, der Patriarch Jakob, die drei Knaben in den Flammen, Geister, Priester u. s. w. Gottes Macht und Herrlichkeit. Man zweifelte, die Nachwelt werde an die Wunder dieser selten gesehenen öffentlichen Feierlichkeit, an die Dauer durch Stunden, die kunstvolle Musik, den Klang der Trompeten, Pauken und Explosionen, die hohen und pomphaften scenischen Theater und verschiedenen Veränderungen, die Berge, Meere, die großen Fische, die gewaffneten Reiter und Heroen, welche glänzend und geordnet über das Theater ritten, die Triumphe und Applause der in den Höhen wandelnden Planeten u. s. w. glauben. (Obrowitzer Annalen 1660 Ms., Fol. 277—281.)

Auch der Graf Rottal feierte dieses Ereigniß mit großen Gelagen, Musik, anständigen Scherzspielen, herrlichen Freudenfeuern, der Begnadigung von 13 Verbrechern, worunter 3 todeswürdige, u. s. w. in seinem neuerbauten Schlosse Holleschau (eb. Fol. 280).

Der bauluſtige und kunstsinnige Prälat Bönisch († 1721) des Klosters Hradisch bei Olmütz beförderte die Kirchenmusik als besonderer Freund derselben und schaffte für die Klosterkirche eine, erst unter seinem Nachfolger gesetzte, große Orgel von seltener Kunst und Eleganz an, die 6000 fl. kostete. Dem großartigen Feste der Krönung des Marienbildes im J. 1732 fehlte es an Verherrlichung durch Musik eben so wenig als dem gleichen bei den Augustinern bei St. Thomas in Brünn 1736 (Notizenbl. d. hist. Sektion 1859 Nr. 12, 1871 Nr. 1). Das Stift Hradisch gewährte im 17. und 18. Jahrhunderte den besten Architekten, Bildhauern, Malern und Musikern (es wurde daselbst eine besondere Musikkapelle unterhalten) Beschäftigung und Unterstützung in reichem Maße und war (wie fast jede Abtei) ein Hort geistig begabter, aber armer Studenten und überhaupt der Armuth (Wolny kirchl. Topogr. I. 348). Besonders in den Prämonstratenser-Klöstern scheint die Musik heimisch gewesen zu sein, wie, außer den bei Bruck,

Obrowitz und Hradisch bereits genannten, die beträchtliche Zahl der im biographischen Theile (in den Beilagen) aufgeführten Musikfreunde: Albrecht, Bartsch, Batka, Beer, Dussek, Glatz, Groß, Knappe, Lambser, Mika, Mitis, Prochaska, Protze, Rupius, Strnischtě, Waczek andeutet.

Von Augustinern in Brünn und Olmütz (und bei denselben in der Musik Gebildeten) werden dort genannt: Hacker, Haura, Hawranek, Hniliczka (Bernsdorf II. 419), Hnogil, Jaquer, Kolowratek, Křižkowsky, Lukeš, Richter, Richter, Schostal, Strnischtě, Trutsch; von Cistercienser (Welehrad, Saar, Tischnowitz [Nonnen]): Fundulus, Hajek, Hawliczek, Janda (2), Machek, Negedly, Santner, Schenk, Strauchal, Thiel; von Benediktinern in Raigern: Haberbauer, Habrich, Hessel, Müller, Pitter, Piwonka, Schmid, Smetana; von Piaristen: Bartsch, Brosmann, Kößler; von Dominikanern (und Dom. Nonnen): Altmann, Augesky, Bogner, Hieronymus, Pautsch, Podleska, Schröder; von Minoriten: Donat; von barmherzigen Brüdern: Faltus, Hanik, Kneer, Köcher, Moyses, Schinkmann.

Im Allgemeinen wurden, wie in Böhmen (S. d. Beil. S. 9 ff., 26 ff.), nach der Wiedererhebung und Alleingeltung der katholischen Religion, die Seminarien der Jesuiten (seit 1551 in Wien, 1556 in Prag, 1567 in Olmütz, 1572 in Brünn u. s. w.) und die zahlreichen Klöster die Zufluchtstätten der Tonkunst, in deren Schutze und Pflege sie von neuem freudiger und lebendiger zu gedeihen anfing. In diesen wurden zahlreich Knaben erzogen und Talente aufgemuntert. Sie waren die eigentlichen Pflanzstätten der Musik jener Zeit, aus welchen später Hof und Adel des In- und Auslandes ihre Kapellen rekrutirten. Die Schuldramen der Jesuiten galten zwar weniger der musikalischen Ausbildung, waren vielmehr darauf berechnet, das Gedächtniß zu schärfen, in der Sprache Latiums mehr Geläufigkeit und im Leben äußern Anstand zu gewinnen, durch gelehrige Schüler und Schaustellungen Eindruck auf die Zuseher zu machen, waren aber doch auch mit allem ausgestattet, was der Luxus der damaligen Zeit an prächtigen Costümen, Dekorationen, Verwandlungen, Maschinerien u. dgl. nur irgend gewähren konnte, mit weltlicher Zuthat, heidnischer Mythologie, mit Oper und Ballet für Augenlust und Sinnenkitzel verbrämt (S. meine Theatergeschichte Mährens und Schlesiens S. 14 ff., Notizenbl. d. histor. Sekt. 1858 Nr. 1, 3, 1859 Nr. 8, 11, 1860 Nr. 4, 12).

Zeitweise gelangten große musikalische Tonwerke zur Aufführung, wie das große musikalische Oratorium vom Leiden Christi (Contemplatio de Passione D. N. J. Chr., gedr. zu Olmütz in 4.), das 1731 in der Jesuitenkirche daselbst mit vielem Beifalle gegeben wurde, in welchem sich der Sopranist Bartosch an der Kathedralkirche vor allen Sängern auszeichnete, aber auch die Jesuiten-Conviktzöglinge Hrdina, Richter, Franz und Karl Slawiczek, der Sänger Schostal an der Kirche zu Allerheiligen, der, die Rechte studirende, Sänger Thome sich einen Namen machten. (S. d. Pers. Notizen in d. Beil.) Oder das am 15. April 1737 an dem Jesuitencollegium in Olmütz aufgeführte Oratorium: Passio Domini nostri Jesu Christi in Golgotha consummata (Synopsis dess. gedr. zu Olmütz 1737 in 4), wobei der Tenorist Langer, der Altist Beer, der Sopranist

Knappe und der Bassist Gros aus der Hradischer Abtei, der Altist Duckat an der Domkirche, der Tenorist Gruner, der Sopranist Großmann und der Contraaltsänger Körpert am olmützer Jesuiten-Convikte, der Sopranist Kolowratek bei Allerheiligen in Olmütz, der Sopranist Niemetz in ihren Leistungen hervorragten. (S. d. Beil.)

In den Jesuiten-Collegien befanden sich Chöre von Musikknaben, wie 1597 in Olmütz der kaiserliche Musikchor von Knaben und ihren Lehrern, an dessen Spitze als Präfekt der 1629 als Leitmeritzer Propst gestorbene Johann Sixt von Lerchenfels stand, welcher sich sowohl in den Wissenschaften als in der Tonkunst hervorthat (S. d. Beil. S. 175).

Besonders genannt werden, außer den oben erwähnten, von Jesuiten oder aus ihrer Schule hervorgegangenen Musikern (in den Beilagen): nur noch Behm, Crüger, Mayer, Schrötter.

Wie sehr die Musik in den schlesischen Gymnasien gepflegt wurde, wird bei der städtischen Musik erwähnt werden.

Was die Musikpflege in der katholischen Kirche, außer den Klöstern, belangt, so ragen natürlich über einzelne Geistliche, wie den Verbesserer des katholischen Kirchengesanges in Schlesien, Franz († 1791. S. d. Beil. II. 96), und verdienstvolle Schullehrer (Organisten), wie: Anderle, Aschermann, Aucupacius, Blodig, Börner, Dussek, Fügerl, Janczick, Niger, Plachy, Pohl, Tobiaschek (S. d. Beil. und Index), weit die Kirchen der Hauptstädte und Bischofssitze Olmütz und Brünn hervor. Von dort werden (in den Beil.) namhaft gemacht: Balduin, Bartosch, Dukat, Exler, Franz, Götz, Hartenschneider (II. 245), Kinsky, Kopps (II. 245), Kunert (II. 155, 200), Müller (II. 244), Pilhatsch (II. 202), Patrzebka, Richter (II. 200), Trousil (II. 213, 215), aus Brünn aber: Beranek, Kott, Neruda, Pokorny, Siegl, Leopold und Eduard Streit. (Rücksichtlich des ersteren ist zu S. 182 der Beil. zu bemerken, daß er wegen seiner gediegenen Kenntnisse und des warmen Kunstsinnes nicht blos in Brünn rühmlich bekannt war und die Kirchenmusik bei St. Jakob unter ihm das Vorzüglichste unter den Pfarrkirchen in Brünn leistete.) Zu erwähnen ist auch Vincenz Raczek (geb. in Mähren 1812), Organist in Brünn, dann Lehrer an der Troppauer Hauptschule, später auf Kunstreisen mit seinen als Violinvirtuosen bekannten 5 Kindern. (Wurzbach XXIV. 168.)

Bei den reich dotirten Bischöfen von Olmütz und Breslau fand aber nicht nur die Kirchen-, sondern auch die weltliche Musik gastliche Aufnahme und eifrige Förderung.

Was die olmützer Bischöfe Pawlowsky, Dietrichstein und Lichtenstein-Kastelkorn dafür gethan, wurde früher erwähnt.

Der Bischof Cardinal Graf Schrattenbach (1711—1738) ließ in seinem Residenzschlosse Wischau ein sehr geräumiges Theater einrichten, auf welchem, unter ihm und dem, wegen der Jagdlust gern da weilenden Bischofe Cardinal Grafen Troyer (1745—58), die besten Schau- und Singspiele der damaligen Zeit zur Aufführung kamen (Schwoy's Topogr. II. 443). Des letzteren Nachfolger Graf Egkh stellte (um 1758) das abgebrannte Residenzschloß Kremsier, in

welchem sich auch ein Privattheater mit den dazu gehörigen Dekorationen, Maschinerien, dem Parterre und einer Gallerie befand, noch prächtiger her (Moravia 1840 S. 395). Bei demselben († 1760) stand der Waldhornist Franz, dem fast kein anderer gleich kam, in Diensten (S. d. Beil. S. 95). Der Erzbischof und Cardinal Graf Colloredo (1771—1811), einer der Protektoren der (1770 in Olmütz bestandenen) Musik-Akademie, gab während seines Winteraufenthaltes in Olmütz wochentlich zwei Concerte oder musikalische Akademien, zu welchen jeder Anständige, ohne Zahlung eines Beitrages oder Eintrittsgeldes, Zutritt hatte. Als Musiker wirkten zunächst die Angestellten des Chores, so wie die besoldeten Trompeter und Hornisten des Erzbischofes mit. In der Regel kamen Symphonien, Concertstücke und Oratorien zur Aufführung (S. d. Beil. S. 40, 206). Als Kapellmeister stand in den Diensten des Erzbischofs (1787 ff.) der berühmte Violin-Concertmeister, treffliche Violagambist und Compositeur Franz Götz (eb. S. 98). In der Kapelle befand sich auch der sehr gute Violinist Puschmann (eb. 160).

Zur Leitung des Seminars in Kremsier hatte der Erzbischof den Piaristen Brosmann, einen großen Musiker und Compositeur, berufen (eb. 79).

Welch' großer Freund, Kenner und Mäcen der Musik der Erzbischof Erzherzog Rudolph (1819—31) und welch' vorzüglicher Clarinetspieler sein Obersthofmeister Graf Troyer war, ist bekannt (eb. S. 165, 185). Auch an den folgenden Erzbischöfen Grafen Chotek († 1836) und Freiherrn v. Sommerau († 1853) fand die Musik eifrige Förderer (S. d. Beil. S. 42, 212 und den späteren Abschnitt über das Concertwesen).

Berühmt ihrer Zeit war die Kapelle des breslauer Fürstbischofs Grafen von Schaffgotsch († 1795), welcher in einer Art Exil in seinem Residenzschlosse Johannesberg in Oesterr. Schlesien lebte. An derselben wirkten der „virtuose" Bassist Anton Batka, der „vornehme" Tenorist und Fagottist Wenzel Batka, der vortreffliche Oboist Czerwenka, der ungemein fruchtbare Compositeur Dittersdorf, dessen komische Opern zu den populärsten und volksthümlichsten der deutschen Bühne gehörten, der noch fruchtbarere Compositeur und unerreichte Gründer der Wiener Volksmusik Wenzel Müller, der berühmte Concertmeister Götz, der nachher ausgezeichnete Violinist Naß mit einer wunderschönen Sopranstimme und auch der hervorragende Compositeur Brosmann im nahen Weißwasser wird den Produktionen in Johannesberg nicht fern gestanden sein (S. d. Beilag. S. 74, 79, 83, 86, 98, 145, 148), wie auch Pechatschek bei den Piaristen in Weißwasser unter der Leitung des Pater Lambert und Dittersdorf's zu einem so berühmten Tanzkomponisten herangebildet wurde, daß er zu Anfang des laufenden Jahrhunderts den Wienern das war, was später Lanner und Strauß (Bernsdorf III. 150). Nach des Bischofs Tod wurde die Kapelle aufgelöst.

Was es den, mit der Kirchenmusik innig verbundenen Gebrauch der Orgeln und die Organistenkunst betrifft, so haben wir in den Skizzen der Musikgeschichte und insbesondere in der Geschichte der Entwicklung der Musik (S. 16, 19, 28, 34, 53, 66, 70, 121) Andeutungen gemacht und kommen, außer der (S. 147) erwähnten brucker (in den Beilagen II. S. 173, 174, 201), auf

ausgezeichnete Orgelwerke (in Brünn, auf dem heil. Berge und in Olmütz) zu sprechen (S. auch Schilling V. 273—281, Bernsdorf III. 87—93).

Das erste Zeugniß von dem Gebrauche der Orgeln in Böhmen, welches Dlabacz (I. 6) anführt, nämlich daß der berühmte prager Domdechant Vitus 1255 eine neue Orgel in der Domkirche verfertigen ließ, fällt schon in eine späte Zeit.

Wolny nennt (im General-Index zur kirchl. Topographie Mährens, Brünn 1866, S. 40) folgende Orgelbauer, von welchen Orgeln in Mähren stammen: Joh. Arnold in Turnau, N. David, Deutschmann in Wien, Eberhardt in Breslau, Christoph Erler in Wien, Michael Engler, Joh. Finkler in Johannesberg, N. Haas in Breslau, Johann Haas in Olmütz, Franz Harbich in Brünn, Gottfried Helbich, Franz Hořička, Jesuiten-Laienbruder, Andreas Jackel in Brüsau, Franz Katzer in Grulich, Karl Kuttler in Troppau, Joh. Koch, Komornik in Rauchowan, Benedikt Latzel, Jos. Loyp in Wien, A. Lumert in Breslau, Lobgesang in Engelsberg, A. Müller in Breslau, Oransky in Olmütz, Ignaz Rainold, Jakob Reschart in Troppau, Anton Richter, Mathias Ritter, David Sieber, Franz Sieber in Brünn, Jos. Silberbauer, Joh. Schwarz in Liebau, Adam Stark, Johann, Claudius und Georg Staudinger in Engelsberg, Hanns Sturm in Troppau, Franz Switil in Neustadtl, Franz Umlauf in Grulich, Weymola in Brünn, Carl Welzl in Grulich. In den Beilagen des vorliegenden Buches werden aufgeführt: Mikscha (II, 141), Molitor (II. 144), Seibler (II. 173) und Sieber (eb.). Nach Wolny (kirchl. Topogr. I. 2. S. 63) ist die Orgel in Domstadtl 1565 von Sebald Milner in Nürnberg. Nach Dlabacz (I. 187) sind mehrere schöne Orgelwerke in Mähren und Oesterreich von dem trefflichen Orgel- und Instrumentenmacher Joh. Bohak (geb. 1755 zu Nechanitz in Böhmen) in Wien. Saar war schon im 16. Jahrhunderte wegen seiner Orgelbauer bekannt, da ein tragbares Orgel-Regale aus dem Kloster Raigern 1562 an den Meister Panlus zur Reparation geschickt wurde. (Dudik's Raigern II. 72).

An Glockengießern geben die Beilagen nur von den berühmten Mährern Beneschowsky (II. 195) und Jarosch (II. 114) Nachricht; Dlabacz nennt aus älterer Zeit in Böhmen Aegidius (I. 14, 30), Briquey (Briccius, I. 221), Martin von Klattau (I. 14, II. 261), Großer (Lausitz S. 151) den Glockengießer Haubitz, Wolny (kirchl. Topogr. General-Index S. 16) aber vom 15. Jahrhunderte an bis in die neueste Zeit eine große Zahl in- und ausländischer Glockengießer, von welchen Glocken in mähr. Kirchen gegossen wurden.

B. Die städtische oder bürgerliche Musik.

Wir haben früher (S. 19, 34—37, 68, 81 fg.) erwähnt, daß durch die Spielleute, welche im Dienste der minnesingenden Ritter standen, Dichtungen und Gesänge auch außerhalb der Burgen bekannt und zu einem Gemeingute gemacht wurden, daß diese Spielleute ausarteten und als Landstreicher in Verruf kamen und, um unter dieselben Ordnung zu bringen, in eine Zunft oder Innung der Musikanten unter dem Namen von Stadtpfeifern, Kunst

pfeifern und Thürmern umgeschmolzen wurden; daß es bald mehr keine reichsfreie oder mittelbare Stadt gab, welche nicht ihre Zinkenisten, Pfeifer, Geiger, Bläser und wie sie alle genannt wurden, hätte haben wollen, und wo man nur immer Hochzeit oder Taufe feierte, Markt oder Kirmse hielt, beim Vogelschießen, an Wahl- und Schwörtagen — überall hatten die Spielleute vollauf zu thun.

Solche fahrende Sänger, Spielleute, (joculatores), Gaukler, Lustigmacher (histriones, herci) zogen auch bei uns im Lande herum, fanden auf den Burgen und an den Fürstenhöfen gastliche Aufnahme und kommen urkundlich schon im 12. Jahrhunderte vor. Die Flöte und die Geige, die Trommel und eine Art von Baryton, Varito, waren die gewöhnlichen Instrumente, welche die, damal den Tanz regelnde, menschliche Stimme begleiteten (Dudik, Geschichte Mährens IV. 338).

Das ganze Mittelalter hindurch gab es zahllose „fahrende Leute", Possenreißer, Gaukler (in der alten Sprache Spielleute oder Fidler, lat. buffones, garciones, goliardi, joculatores, mimi, histriones u. a. genannt), die, mit ihren unfläthigen, rohen und zügellosen Späßen bei keinem Hoffeste oder Turniere, bei keiner öffentlichen Feierlichkeit in Burgen und Städten fehlen durften. Die Städte Deutschlands waren erfüllt mit einer Unzahl von Spielleuten, einem lustigen Gesindlein, das, im allgemeinen als „gerade, fahrende Leute" bezeichnet, mit Fiedel, Harfe, Pfeife und Zinke, mit Gaukelkünsten, Possenreißen und Bänkelsängerei sein Brod, lästig genug für das ruhige, sparsame Bürgerhaus, erwarb. Obwohl diese „Spielleute" schon durch den Sachsenspiegel (im Anfange des 13. Jahrhundertes) als rechtlos ausgeschieden waren und vor dem Richter keine Genugthuung für die höchsten Unbilden hatten, konnte doch die Bürgerlust der Ausgestoßenen nicht entbehren; die Gemeinde berechtigte wohl zunächst Stadtkinder zum Erwerbe und man findet „Spielleute der Stadt" bei Hochzeiten und anderen Festlichkeiten.

Als nun aber Kaiser Rudolph auf dem Reichstage zu Regensburg 1281 „Lotterpfaffen mit langem Haare" (falsche Meßpfaffen) und Spielleute gar außerhalb des Landfriedens setzte, gab dieß Veranlassung, daß die edlere Gattung der bürgerlichen Spielleute, die „gerenden" Dichter, in ein ehrbares Gesellschaftsband sich sicherstellten, der bürgerliche Meistergesang sich ausbildete, dessen Spuren bis in das 13. Jahrhundert hinaufreichen (Freitag, de initiis scenicae poesis apud Germanos, Berol. 1838; Kurz, Oesterreich unter Albrecht IV. 2. T. S. 11—30, 47, 301—8; Wessenberg, Gesch. der Concilien II. 487—90; Hüllmann, Städtewesen IV. 216—245; Barthold, Geschichte d. deutschen Städtewesens III. 25—31, 84; Schlager, Wiener Skizzen 1839 S. 20—24, 86, 92, 94, 95, 104, 125, 132, 1846 S. 23, 92, 143 (auch in Znaim, Iglau, Brünn), 143; Ambros II. 216 ff., 268 ff.; Hanslik, Wiener Concertwesen 10, 12; Feil, Wiener Gewerbsgeschichte S. 47; meine Gesch. des Theaters in M. und Schl. 9, 11, 24).

Das Wesen des Meistergesanges im Allgemeinen wurde im vorliegenden Buche S. 37 ff., 77 (S. auch Schilling IV. 636—8, Gaßner 601, Berns-

dorf II. 939, III. 251 [Puschmann, Gründer einer Meistersängerschule in Breslau, nach Art der Nürnberger, Verfasser des gründlichen Berichtes über den Deutschen Meistergesang, 1571—4 dreimal aufgelegt], Reißmann, das deutsche Lied 18—22), die Geschichte desselben in Iglau aber, wo er allein in Mähren Eingang gefunden zu haben scheint und in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhundertes bis zum 30jährigen Kriege (1619—48) Bestand hatte, zuerst von Horky (Supplikation der iglauer Meistersänger vom J. 1571 im brünner Wochenblatte 1826 Nro. 75, Beschreibung ihres Bildes eb. Nro. 77), dann von mir (in der Geschichte von Iglau, Brünn 1850, S. 235—241 und in der Geschichte des Theaters in M. und Schl. S. 10—12), von Wolfskron (im 7. B. d. Schr. d. hist. Sektion, Brünn 1854, S. 4—54), von Werner (in den österr. Literaturblättern 1854 Nro. 11, 14, 15, 18, 20, 22, 24, 26, 28, 30 und im Programme des Iglauer Gymnasiums f. 1854 S. 1—16) und von Feifalik (über die Igl. Liederdichter Lotscher 1614 und Thoma 1616 im Notizenblatte der histor. Sektion 1861 Nro. 10) so eingehend geschildert, daß wir hier darauf hinweisen zu können erachten.

Dagegen wollen wir eine andere Seite der städtischen Musik, wie sie sich Jahrhunderte in ihrem starren Zunftverbande erhielt, nämlich das Institut der Stadt-Kunstpfeifer oder Thurnermeister (richtiger Thürmermeister) in den Städten Mährens und Schlesiens näher beleuchten und benützen hiezu Abhandlungen, welche der Stadtrath Peyscha in Olmütz (in der brünner Zeitung 1872 Nr. 43—46) und Dr. Klim (im Znaimer Wochenblatte 1865 Nro. 42) mittheilten.

In den verflossenen Jahrhunderten (heißt es in der ersten) legten die Stadt-Verwaltungen in Mähren und Schlesien, insbesondere aber in den königlichen Städten, einen besonderen Werth auf eine gute Musik (Hübner, Denkwürdigkeiten der k. Stadt Znaim).

Was Schlesien betrifft, so berichtet Lichtstern (Luca, in der schlesischen Fürstenkrone, Frankfurt a. M. 1685, S. 770): Sowol die Vocal- als Instrumental-Music wird in Schlesien mehr als gemein getrieben, und darinnen die Jugend frühzeitig unterrichtet. Jetzo wil eben nicht weitläufftig reden, wie etwa die Musica in den Fürstlichen, und anderer großer Herren Höfen, von Trompetern, und andern bestellten Musicanten exerciret werde, denn durch dieselben wird ihr estaat veranlehnlichet, wie dann auch zu dem Ende Hertzog George zu Lignitz und Brieg den weltberühmten Lauteniſten Esaias Reusnern, der ohne das Schlesischer extraction war, und seine Kunst mit offentlichen Musicalischen Schrifften (1668, 1673. S. Bernsdorf III. 320) noch mehr bekandt gemacht hat, in seinem Hofe hielt. Mein Intent ist nur zu weisen, welcher gestalt die Musica ins gemein in Schlesien florire.

Es ist kein Städtlein so geringe, welches nicht seine Kunst-Musicanten, oder Thurn-Pfeiffer, und in den Kirchen seine Organisten ernähren solte. Derselben bedienen sie sich in ihren Freuden-Tagen, Verlöbnissen, Hochzeiten, Gastereyen ꝛc. Der Adel selbst auf dem Lande läst sie bey Panquetten auffwarten, und aus den Städten hinaus holen. Unterdessen seynd sie nicht allein vergnügt durch die Music

sich zur Fröligkeit auffzumuntern, sondern lassen auch ihre Jugend bey den vornehmsten Musicis in der Vocal- und Instrumental-Music informiren mit großem Unkosten.

Ehrenfels. Es fällt mir jetzo in Sinn, mein Herr verzeihe mir aber, weil ihm in die Rede falle, das ich einstmahls zu Tübingen in der Schlesier Compagnie ohngefehr kam, in welcher ich ihrer 8. zehlete, welche ein schönes Chor zusammen machten, und alle zugleich auf den rarsten Instrumenten sehr nette spieleten. Hierbey machte mir bald das Concept; Ey siehe doch die Liebhaber der Music, diese Künste werden sie vermuthlich aus ihrem Vaterland mitbringen.

Warenschild. Solcher gestalt hat es mein Herr errathen, denn gewiß ists, das Edle und Unedle die Music, wo nicht vor ein requisitum bey den Studiis, doch vor einen Zierrath und angenehmen Schmuck derselben æstimiren, und selbten nicht etwa zur Uppigkeit, als zur Gemüths Erfrischung gebrauchen, in müssigen Stunden.

In den herrlichen Gymnasiis, da offters in denen Ober-Auditoriis über 100 Alumni, und unter denen vortreffliche Ingenia studiren, befanden sich vielmahls kaum 20 in der Music Unerfahrnen. Beydes die Jugend hierinnen noch mehr aufzumuntern, als der Music Nutzbarkeit abzubilden, hielt der damahlige Rector Kleinvvæchterus bey dem Gymnasio zu S. Maria Magdalena anno 1660 einen Actum in Breslau, und ließ darbey alle ersinnliche alte und neue musicalische Instrumenta hören, und præsentiren. Jenem Abgesandten zeigte der Fürst, an welchen er spediret war, ein besonders Zimmer, mit raren musicalischen Instrumenten, kostbaren Lauten, und dergleichen angefüllet; Aber der Abgesandte fragte, ob auch so viel behöriger Musicanten am Hofe vorhanden wären, welche alle diese Instrumenta spielen könten? Hier musten sich hingegen die Zuschauer verwundern, das beydes die Instrumenta als die Meister dieselben zu spielen, unter der studirenten Jugend aufs lieblichste in grosser Menge spielende aufftratten.

Gleiche Bewandnüß hat es mit der Vocal-Music, welche ebenfals in den Schulen die Jugend zeitlich lernet, und fleissig exerciret, am meisten übet die Jugend des Sonntags die Music bey dem Gottesdienst, samt den Alten. In den Städten gehen viel betagte Bürger mit zu Chor, und machen ihnen die in ihrer Jugend erlernten Music erst recht zu nutze. Die von höherer Condition, ob sie schon nicht in der Kirchen mit zu Chor gehen, dennoch halten sie sonst wochentlich, oder monathlich, ihre Collegia Musica. Vor diesem gab es auch in Schlesien so genandte Meister-Sänger, welche offentlich in den Städten auff den Rathshäusern zusammen kamen, und mit Gesängen certirten. Eben das sind die Ursachen, daß man in Schlesien insgemein mehr als anderswo in den Kirchen gute Music höret. Auch selbst bey den Hochzeiten pfleget man die Gäste mit einer lieblichen geistlichen Music zu erfreuen, und bey den Leich-Ceremonien der Betrübten Trauergeist zu erquicken.

Unterdessen daß nicht diese edle Kunst zuweilen solte mißbrauchet werden, kan nicht in Abrede seyn.

Am meisten aber geschichts, nicht so wohl durch die künstliche Music, als

durch die Bierfiedler, Sackpfeiffer, und dergleichen Geplerr. Denn wenn in Städten und Dörffern, Sontags kaum der Gottesdienst, und die geistliche Music sich endiget, da erschallen schon in den Bierhäusern und Kretschems die Geigen und Sackpfeiffen, und solches continuiret gemeiniglich durch die gantze Nacht biß an den Morgen, wie auch in denen andern Tagen der Woche. Bauern und junges Gesindlein meynen, ohne dieses Getümmel könte nicht die Sabbaths-Feyer gehalten werden. Was sie wochentlich verdienen, müssen sie an diesem Tage wieder verschwelgen, und vertantzen.

Wie nun solcher Lermen Städte und Dörffer des schönen Landes höchst verstellet, so zieret wieder dieselbe desto mehr, in dem man Morgends und Abends, in allen Städten eine feine Music von Posaunen und Zincken, zur Sommerzeit auf den Thürnen höret, und nahm an den Fest-Tagen mit Trommeten und Paucken.

Bey allgemeinen Landes-Trauern, wenn etwa aus Kayserlicher Königlicher, oder Landes-Fürstlicher Anverwandtschafft jemand stirbt, wird ohne Unterschied alle Music, durch offentliches Verbot von Cantzeln und Rathshäusern eingestellet.

Lichtstern erzählt weiter (S. 335, 440, 474), daß auf der Gallerie des breslauer Rathhausthurmes zur Sommerszeit Morgens um vier Uhr täglich eine Musik von Trompeten gehalten wird, daß sich auf der Gallerie des liegnitzer Hauptkirchen-Thurmes täglich die Musikanten und auf dem brieger Rathhaus-Thurm die Haupt-Uhren sammt den Stadt-Musikanten täglich zweimal hören lassen (S. auch Marperger's schles. Kaufmann S. 104).

Eingehendere Nachrichten können wir aus Mähren mittheilen.

In den alten, noch vorhandenen Stadtbüchern und Rechnungeu findet man den Nachweis, welche Kosten die Organisten, Chorregenten, Choralisten, die „Stadtpfeiffer" und Thurnermeister in Olmütz in Anspruch nahmen, denn diese Personen wurden in der Regel aus den Stadtrenten besoldet. Freilich war diese Besoldung eine geringe, jedoch gewiß mit den damaligen Preis-Verhältnissen im Einklange stehend.

Heut zu Tage wird man sich wundern, wenn man das Register über die Ausgaben der Stadt Olmütz aus dem sechzehnten Jahrhundert zur Hand nimmt und darin folgende Posten findet:

„Dem Cantor bei St. Mauritzen seine Besoldung für ein halb Jahr und für Kost . . . . . 7 Schok Groschen."

Ohne die Kost machte der Gehalt 5 Schock Groschen aus. Weiter heißt es in diesem Register:

„Dem Organisten zu St. Mauritz sein Besoldung pro termine Georgi 6 Schok Groschen."

„Den Herrn Dinnern und Stadtpfeiffern zur Kleidung und Tuch 22 Schok und 23 Groschen."

Die Thurnermeister oder Stadtpfeifer bekleideten eigentlich eine öffentliche Stelle, da sie die Verpflichtung hatten, zu gewissen Stunden vom Rathhausthurme „abzublasen", d. i. ein oder mehrere Stücke zu musiciren, weiter das Feuersignal zu geben bei einem ausgebrochenen Brande in der Stadt und in der nächsten Umgebung.

Denselben wurde ein besonderer Vorzug gegenüber jenen Personen eingeräumt, welche gleichfalls die Ausübung der Musik als Erwerb behandelten.

Die „Thurner" waren zunächst berechtigt, bei Hochzeiten und anderen Festlichkeiten den Gästen aufzuwarten und zum Tanze aufzuspielen. Dieselben mußten aber auch die Musik in der Kirche besorgen und den Regenschori unterstützen.

Bei Besetzungen erledigter Musikerstellen nahm der Magistrat, der das Verleihungsrecht hatte, besonderen Einfluß. In der Regel mußte sich der Bewerber einer im Beisein eines Rathsmitgliedes abgehaltenen Prüfung unterziehen. Als Prüfungs-Commissäre wurden bereits angestellte und bewährte Musiker und Virtuosen beigezogen.

Als Curiosum theilen wir den Auszug aus einem alten Sitzungs-Protokolle über eine Choralisten-Besetzung in Olmütz wörtlich mit.

In der Sitzung am 2. October 1758 referirte in Angelegenheit der Choralisten-Anstellung bei St. Mauritz der Magistratsrath Brauner „über die mit den drei Competenten zur Besetzung der nach Frederer erledigten Tenoristen-Stelle vorgenommenen Tentamina, unter welchen Franz Peschke in cantu figurali der Beste, dahingegen Josef Zauzelka in cantu Chorali eine stärkere Stimme, in organo auch etwas kundig, der Johann Weigl aber in cantu figurali schwach, in organo aber der Beste sein."

Hierüber wurde die Tenoristen-Stelle dem Zauzelka verliehen, „weil er eine stärkere Stimme hat, und solche pro Chorali dieser Kirche höchst nothwendig ist und er auch Orgel spielet."

Aus einem alten Stadtbuche, enthaltend die „acta quotidiana" der Stadt Olmütz vom Jahre 1743, ist zu entnehmen, daß die Competenten für einen Choralisten-Posten in Gegenwart der Commissarien und Rathmänner Probe ablegten und daß hiezu auch einige „Virtuosi musici" invitiret wurden.

Der Stadt-Kunstpfeiffer oder Thurnermeister erhielt in Olmütz eine eigene Instruction, „Sponn-Zettel" genannt, in welcher alle seine Obliegenheiten und Bezüge aufgenommen worden sind. Derselbe war verpflichtet, dem Magistrat und dem jedesmaligen regierenden Bürgermeister quoad Politica, in Kirchensachen aber den vorgesetzten Kirchenherren allen gebührenden Respect und schuldigen Gehorsam zu erzeigen, sich mit seinem Weibe und Kindern, sowie „unter habenden" Gesellen und Lehrjungen eines frommen, gottesfürchtigen und christlichen Wandels zu befleißen und „alles Fluchen, Sacramentiren und Schelten und was sonst Gott und guten Sitten zuwider ist", zu vermeiden. Der Thurnermeister war verpflichtet, Instrumental-Music in der Kirche bei St. Mauritz fleißig zu verrichten, sich „mit guten Gesellen zu versehen" und weil die Orgel in dieser Kirche von einer ungemeinen Stärke ist, bei jedesmaliger Musik die Gesellen beisammen zu halten, endlich mit dem Rector Scholae alle Zeit in gutem Verständniße zu leben.

Die Musik am städtischen Rathhausthurme gehörte zu den wesentlichsten Verpflichtungen des Thurnermeisters und nahm einen bedeutenden Theil seiner Thätigkeit in Anspruch. Den ganzen Advent täglich um 5 Uhr, sowie am 1. Mai um 4 Uhr Früh, dann in der Christnacht, in der Charwoche nach der Metten und Auferstehung, am Ostersonntage, weiter am 1. Mai eines jeden Jahres bis

St. Michaeli alle Montag, Dinstag, Mittwoch und Donnerstag nach halb 12 Uhr Mittags, die Advent-Fastenzeit sowie die Vigiliatage ausgenommen, mußte am Rathhausthurme musicirt werden.

Bei besonderen Veranlassungen und freudigen Ereignissen geschah am Rathhausthurme „der Pauken- und Trompetenschall", und zwar bei einem allgemeinen Te Deum dreimal, um 5 Uhr Früh, 12 Uhr Mittags und 6 Uhr Abends. Doch wurde der Thurnermeister in solchen Fällen besonders honorirt. So ist aus dem Stadtbuche vom J. 1743 ersichtlich, daß der damalige Stadtthurner Bernard Niemetz wegen der am 9. Juni aus Anlaß der vollzogenen Krönung und aus Anlaß eines erfochtenen Sieges bei Braunau in Baiern für die „mit zwölf Personen durch drei Stunden gemachte Musik sechs Gulden ex cassa publica erhielt."

Diese Thurmmusik hat sich bis auf die neueste Zeit, freilich mit bedeutender Einschränkung der Musiktage, erhalten, und wurde erst vor einigen Jahren ganz abgestellt.

Der Thurnermeister mußte nach seiner Instruction auch auf die Namenstage „des Herrn Burgermeisters, der Herren Räthe und dero Frauen Gemahlinen aufmerksam sein". Eine Vernachlässigung dieser Aufmerksamkeit und die Unterlassung eines Musikständchens bei solchen Gelegenheiten wurde demselben übel vermerkt.

Der Thurnermeister mußte wenigstens vier Gesellen und zwei Lehrjungen aufnehmen und mit seinen Leuten wochentlich dreimal Probe halten.

Umfassend ist die Instruction in Bezug auf die Verpflichtung des „Stundenausblasens" am Rathhaus-Thurme, doch wurde dem Stadt-Kunstpfeifer vom J. 1769 angefangen ein eigener Stundenausblaser bewilligt und salarirt, welcher mit einem Gehilfen den Thurmwachtdienst zu verrichten, jeden Feuerausbruch zu beobachten und zu signalisiren hatte.

Für die Leistungen erhielt der Thurnermeister oder Stadtpfeifer im vorigen Jahrhunderte die freie Wohnung im städtischen Rathhausgebäude, 269 fl. 40 kr. rheinisch als Gehalt im Jahre, dann 93 Pfund Kerzen, 26 Metzen Korn, 30 Klafter Holz, 14 Faß und 2 Eimer Bier, jedoch dieses gegen Entrichtung des gewöhnlichen Schrott- und Fuhrgeldes, dann die Accidenzen für die Musik-Aufführungen in der Kirche nach der damals bestandenen Stola-Taxe.

Der städt. Thurnermeister hatte nach seiner Instruction ein besonderes Privilegium, die Musik bei Hochzeiten, Gastmählern und sonstigen Gelegenheiten zu übernehmen. Diese war ihm, soweit er sie mit seinen Leuten bestreiten konnte, allein zugewiesen; doch durfte er bei diesen Lustbarkeiten ohne vorherige Anmeldung und Bewilligung des bürgermeisterlichen Amtes und der Polizei-Commission weder Pauken noch Trompeten gebrauchen.

Der Gebrauch dieser Instrumente war nur unter Beschränkungen gestattet und die Ueberschreitung derselben wurde strenge bestraft. Ein Actenstück aus dem Jahre 1749 läßt entnehmen, daß dem Magistrate damals zur Kenntniß gelangte, es habe der damalige Stadtthurner, ohne sich vorher beim Bürgermeisteramte zu melden, bei der Mahlzeit des Tuchhändlers Schrök, dessen Braut mit Pauken

und Trompeten „beneventirt" und weiter durch zwei Tage die Hochzeitleute mit diesen Instrumenten „bedient". In Folge dieser Anzeige wurde der Schuldige mit einer Geldstrafe von sechs mährischen Thalern belegt und ihm bedeutet, daß die Pauken und Trompeten nur dem Adel und den Officieren „gebühren".

Konnte der Thurnermeister die Verrichtung dieser Privat-Musiken nicht allein bestreiten, oder war er sonst gehindert, so stand ihm frei, dieses Geschäft anderen Musikern zu überlassen. Die letzteren waren jedoch gehalten, für diese, sowie überhaupt für jede in den Schankhäusern producirte Musik dem Thurnermeister Entschädigung zu leisten, worüber eigene Verordnungen der Repräsentation und Kammer aus den Jahren 1755, 1756 und 1776 bestanden.

Für die Erhaltung der den Thurnermeistern eingeräumten Rechte bei Abhaltung von Musik-Productionen trugen dieselben besondere Sorgfalt und als im Jahre 1749 eine Musik-Gesellschaft, welche den Titel „Kaiser- Königl. Churfürstliche Prager, Olmützer und Brunner Stadt- und Feldt-Trompeter und Feldt-Heer-Pauker" führte, eine Erweiterung ihrer Privilegien beim Olmützer Magistrate anstrebte, welche dahin ging, daß „bei Proceßionen, actibus publicis universitatis, bei weltlichen Ein- und Ausziegen, privat-Gastmahlen, Baalen undt Valedictionen" der Gebrauch der Pauken und Trompeten niemandem Anderen gestattet werde, verwahrten sich der Stadt-Thurner und seine Musiker gegen die Ertheilung eines ihnen so nachtheiligen Privilegiums.

So sehr der öffentliche Dienst den Stadtthurner beschäftigte, so war sein Einkommen, wenn auch entsprechend den damaligen Verhältnissen, doch nicht derart, um davon seine Existenz zu decken, und er war auch auf die ihm gestatteten Nebenverdienste angewiesen.

Sehr abträglich auf den Erwerb der Musiker wirkte ein die damalige Einrichtung, daß nicht nur bei Todesfällen hochgestellter Personen, sondern bei eingetretenen allgemeinen Calamitäten und Unglücksfällen und Kriegszeiten sowohl zur Faschingszeit die Comödien, Tänze und die weltliche Musik eingestellt, als auch zu jeder anderen Zeit die Musik- und Saitenspiele, selbst in Gast- und Privathäusern verboten wurden. In solchen Zeiten ging es dem Thurnermeister mit seinen Leuten ziemlich knapp. Als Beispiel sei erwähnt, daß der Olmützer Thurnermeister Anton Powoinka im Jahre 1758 während der preußischen Belagerung ein Gesuch an den Magistrat richtete und darinnen „wehmüthigst vorstellig machte, daß ihme bereits durch fünf Viertl Jahr das Deputat-Korn, $32^1/_2$ Metzen betragend, rückständig verbleibe, und dahero derselbe mit so vielen unterhaltenden Leüthen umb so härtere Noth leyden müsse, da bekanntlich er dermahlen gar keinen Verdienst habe, jedennoch bey denen bevorstehenden heil. Andachts-Zeithen und vielen Gottesdienst-Verrichtung mit seinen Leüthen große Strapazien haben würde". Deshalb stellte Powoinka die Bitte, „damit er doch sich und seine Leüthe erhalten, und mit dem Täglichen Brodt sättigen könne, man möchte ihm a Conto der rückständigen Deputatsforderung von dem Publico mit einem Vaaß Mehl sekundiren".

Dieser Bitte wurde willfahrt, nachdem die Gesuchsgründe als wahr befunden worden sind und „nachdem die Musica zur Ehre Gottes zu conserviren kommt."

Daß die Musik in Olmütz schon vor Zeiten geschätzt wurde, mag daraus entnommen werden, indem im Stadtarchive unter anderen werthvollen Stadtbüchern und Denkmälern der Vorzeit eine schön geschriebene Messe sammt Offertorium vorgefunden wurde, welche nach dem Titelblatte im Jahre 1763 vom damaligen Regens-Chori bei St. Mauritz, Josef Raimund Keller, zur Siegesfeier über die Preußen componirt und dem Magistrate der Hauptstadt Olmütz unter der Aufschrift „Causa nostro lætitio" gewidmet worden ist. Für die geistliche und weltliche Musik jener Zeit wird sich heute wohl kein Musikfreund mehr begeistern und es weht uns der Modergeruch einer abgelebten Kunstperiode entgegen, wenn wir die Titel lesen, welche die Tonwerke führten.

So finden wir im Musik-Cataloge des Olmützer Buchhändlers Melchior Heinrich Windhauer vom Jahre 1757 unter Anderen folgende Musikstücke angekündigt: „List wider List oder musikalische Fuchsjagd", „Helekonische Musenlust, bestehend in einigen Arien." — „Musikalische Blumen-Büschlein". — „Morgen- und Abendopfer einer Gott lobsingenden Seele". — „Mukennetz oder Gemüthserfrischung durch etliche fröhliche Gesanglein mit Melodeyen und Arien." — „Himmlischer Jubelsaal, bestehend in geistlichen Arien." — „Organisch-Instrumentalischer Kunst-Zier- und Lustgarten." — „Marianische Immelein, die so lieblich als Hönig fließend seyn, zu Ehren der milden, allersüßesten Jungfrauen und Muttergottes" u. s. w.

In Znaim finden wir schon in den ältesten Zeiten bei der Pfarrkirche St. Niklas einen Regenschori (gewöhnlich mit dem Schullehrerdienste vereinigt), einen Organisten, einen Tenoristen und mehrere Sängerknaben angestellt. Neben diesen war der städtische „Thurnermeister" mit seinen „Thurnergesellen" vorhanden, welchem die Bewachang des Rathhausthurmes, dann das Ausblasen der einzelnen Stunden (eine Reminiscenz hat sich bis jetzt in dem Pfeifen des Thürmers bei jedem Stundenschlage erhalten) oblag. Daneben hatte er auch die Ehre, wenn er anders dazu geeignet war, einem wohlweisen Magistrat, hohen Adel und ehrsamer Bürgerschaft etwas „aufspielen zu dürfen". Konnte er dieses nicht, so mochte dieß früher auch nicht viel verschlagen, wenn nur der Thurm gehörig bewacht und die Stunden abgeblasen wurden; erst in späterer Zeit fing man an, in dem „Thurnermeister" mehr den Musiker als den Thürmer zu sehen, wenngleich die letztere Beschäftigung stets einen Nebenzweig seines Dienstes bildete, und erst in neuester Zeit hat man die unzweckmäßige Dienstverquickung zugleich mit dem unbezeichnenden Namen fallen lassen. Auch der Ort, wo in damaliger Zeit die musikalischen Produktionen bei festlichen Anlässen stattfanden — der äußere Gang am Rathhausthurm — mag für den Werth dieser Produktionen, für das Selbstgefühl der Musiker sowie endlich für musikalischen Sinn und Empfänglichkeit des Publikums bezeichnend sein.

In dem städtischen Archiv finden wir keine Nachricht über die Namen und das Wirken der Thurnermeister der früheren Periode. Der erste, welcher uns bekannt wird, ist Franz Christen, der als ein tüchtiger Musiker gerühmt wird. Derselbe hatte auch die Musik des nunmehr entstandenen Theaters zu leiten. Nach seinem Tode (1811) erhielt diese Stelle der Trivialschullehrer Franz

Wagner, ein in jeder Beziehung schwacher Mann, welcher kaum den gewöhnlichsten Anforderungen Genüge leisten konnte. Bezeichnend für die damaligen Zeiten ist das Votum des Magistrats-Referenten bei Besetzung dieser Stelle. Es heißt in demselben unter andern: „Ist zwar der Mitkompetent Prösen ein bekannter, größerer Musikkenner und Virtus als dieser Wagner; da aber es auch möglich ist, daß ein etwas niederer Kenner die Direktion (der Musik) eben so glücklich und zweckmäßig führen könne als ein größerer; ist hiemit der Endzweck ebenfalls erreicht." Diesem Votum hatte niemand widersprochen. Bei solchen Ansichten im Schoße des Magistrates kann man sich leicht denken, daß auch anderweitig für die Pflege der Tonkunst nicht viel gesorgt wurde.

Die nothwendige Folge war ein gänzlicher Verfall der Musik in Znaim, welcher auch nicht durch den sog. „Tanzimpost" aufgehalten werden konnte, vielmehr, da er jede Concurrenz ausschloß, durch ihn nur befördert wurde. Den Bestimmungen des Tanzimpostes zufolge durfte niemand ohne Bewilligung des Thurnermeisters bei Bällen, Hochzeiten, sonstigen Unterhaltungen ꝛc. ꝛc. fremde Musiker aufnehmen, und es mußte, falls dieser die Bewilligung hiezu gab, ihm eine bestimmte Taxe entrichtet werden. Wagner's Tod (18. August 1822) gab dem Magistrat von neuem Gelegenheit für diese wichtige Angelegenheit Sorge zu tragen.

Dießmal erkannte man, durch die traurigen Folgen des vorigen Mißgriffs belehrt, die Wichtigkeit dieses Dienstpostens besser. Zunächst wurde die Stelle durch den „Thurnergesellen" Josef Hilbich provisorisch besetzt, dann durch ein Concursedict zur allgemeinen Bewerbung um diesen Posten aufgefordert. Den Bewerbern wurde ein systemisirter Gehalt von 217 fl., Thurmwachegeld 60 fl. und Quartiergeld 50 fl. W. W., dann an Deputat 4 Faß Bier, 2 Metzen 4 Maßl Weizen und 5 Klafter weiches Brennholz zugeführt. Es fanden sich 10 Bewerber, unter denen Franz Müller, Orchester-Mitglied des k. k. Hofopern-theaters, gewählt wurde. Die Wahl war die beste, welche man unter den Competenten treffen konnte. Mit Franz Müller beginnt eine neue Periode der Musik in Znaim.

Er war ein virtuos gebildeter Violinspieler, ein tüchtiger Dirigent, welcher, was bei den damaligen Zeiten nicht hoch genug veranschlagt werden kann, eine Musikkapelle zu gründen und zusammenzuhalten verstand. Mit der Kraft der Jugend ging Müller an's Werk. Er veranstaltete musikalische Soiréen und Concerte; größere Orchesterwerke, welche man früher nie in Znaim gehört, wurden durch ihn zur Aufführung gebracht, und noch heute erinnert man sich an die dreißiger Jahre, wo Müller, unterstützt durch den musikfreundlichen k. k. Kreishauptmann Ezikann, Haydn's große Oratorien mit einer staunenswerthen Vollendung aufführte. Sein Plan gieng dahin, die Musik über die Stufe des alltäglichen Bedürfnisses bei Leichen, Hochzeiten ꝛc. — denn anders kannten die außerkirchliche Musik früher nur wenige in unserer Stadt — emporzuheben und als Kunst zu pflegen. Die mannigfachen Hindernisse, auf welche er allenthalben stieß, machten ihn leider nur zu bald mißmuthig, so daß er sein Streben bald aufgab, und sich nur auf die Musik des alltäglichen Bedarfes beschränkte. Diese aber wurde von ihm immer

vortrefflich ausgeführt. Seiner Tanzmusik gedenken ältere Tänzer noch heute mit Vergnügen und werden um dieselbe von den jüngeren beneidet. Dagegen hörte die sog. große Musik ganz auf und durch beinahe 15 Jahre wurde in Znaim kein Concert oder eine sonstige größere musikalische Produktion gehört. Immer aber wird es Müllers unbestrittenes Verdienst bleiben, daß er der sog. profanen Musik festen Boden in Znaim gewann; und wenn heute in den meisten Privathäusern Musik gepflegt und geübt wird, so mag dieß wohl eine Errungenschaft der neuen Zeit sein, der Keim zu diesem allgemeinen Verständniß für musikalische Bestrebungen wurde zu Müller's Zeit gelegt.

Neben dem Thurnermeister waren es insbesondere die Regenschori und Organisten unserer beiden Pfarrkirchen, welche, durch kunstfreundliche Dilettanten unterstützt, die Musik förderten. Unter diesen verdient besonders hervorgehoben zu werden Michael Pichler, der namentlich als Musiklehrer höchst verdienstvoll wirkte. Sein öffentliches Wirken fällt aber mehr in die Periode nach dem J. 1848.

Auch in Brünn gab es „Stadtmusiker", an deren Spitze ein „Turnermeister", nach der alten Benennung richtiger „Thürmermeister", stand, bis nach dem Tode des letzten, Karl Gabriel († 1838), diese Stelle nicht mehr besetzt, sondern mehrere Jahre durch den Regenschori an der Stadtpfarrkirche St. Jakob Leopold Streit substituirt und endlich aufgelassen, dafür aber (1844) ein Musikdirektor an derselben und der neuen Musikschule bestellt wurde (S. die Beil. S. 64). Auch die brünner Stadtmusiker standen unter dem Zunftbande. Der letzte Turnermeister Gabriel machte nach dem Zeugnisse seines Vorgängers, des Turnermeisters Johann Abraham Fischer, vom J. 1796, die Lehrjahre durch, worüber er einen Lehrbrief erhielt, stand dann als Turner-Gesell bei demselben in Condition, war „Trompeter und Posaunist, Bracziſt, Oboist, Fagotist, Traversist und Violinist", leitete als „Violin-Direkteur" seit 1777 die Musik sowohl in der Kirche St. Jakob (an Fischer's Stelle während dessen Krankheit) als auch im städtischen Theater und war bemüht, vollkommene Leute in Ausübung der Tonkunst von allen Gattungen Instrumenten aus dem Fundament zu bilden. Er wurde 1796 dem alterlebten, seit Jahren kranken Turnermeister Fischer ohne Bezahlung adjungirt und, als dieser am 2. Dez. 1802 starb, vom Magistrate am 26. März 1803 zum städtischen Turnermeister mit einem Gehalte von 373 fl. 40 kr. und einem Deputate von 7 Faß 3 Eimern 10 Maaß Bier und 33⅓ M. Korn ernannt.

Der städtische Turnermeister hatte wesentlich die Musikdirektion bei der Stadtpfarrkirche St. Jakob zur Pflicht. Schon 1796 war die Frage aufgeworfen worden, ob sich dessen Stelle nicht mit jener des Regenschori (damals Grawani) vereinigen lasse; man hielt aber dafür, daß in Brünn künftig immer auch ein Turnermeister nöthig sein werde, da er und seine Leute zum Theile auch im städtischen Nationaltheater Aushilfe leiste.

Die Stellung und Verbindlichkeiten desselben werden ersichtlich aus den nachfolgenden

Dienstvorschriften

für den brünner städtischen, sogenannten Thürmermeister.

Bei den gegenwärtigen Zeitumständen wird ein eigenes Individuum unter der alten Benennung: Thürmermeister, von der k. Hauptstadt Brünn mit dem, für diese Dienststelle systemisirten Gehalt und Deputat zu dem Ende versehen, damit in der Stadtpfarrkirche St. Jakob — zu deren Dienst überdieß ein Regenschori, welchem auch die Bildung und Unterhaltung eines Diskantisten und Altisten obliegt, ferner ein Organist und zwei Choralisten besonders besoldet werden — der Gottesdienst an den Festtagen, mit einer wohlbesetzten Vokal- und Instrumentalmusik begleitet, außer diesem auch bei Leichenbegängnissen und andern Gelegenheiten, die gebräuchliche Feierlichkeit erreichet, überhaupt aber eine gewisse Zahl Musikkundiger erzielet werde, welche in dem städtischen Theater, bei Bällen und dergl. zum Vergnügen des Publikums der Musik sich widmen.

Diesem nach ist der städtische Thürmermeister verbunden

1tens sich der, zur Ausführung einer Symphonie mit Saiten- und Blasinstrumenten erforderlichen Zahl geübter, gesetzter und verträglicher Musiker, wenigstens also neun Personen, durch ordentliche Kontrakte stets dergestalt zu versichern, daß diese Individuen gegen eine, von dem beiderseitigen Uebereinkommen abhängende, von ihm zu leistende Bezahlung, sich ihm verbindlich machen, alle ihm, in der Eigenschaft als städtischen Thürmermeister, obliegenden Musikdienste, pünktlich versehen zu helfen.

2tens müssen unter diesen wenigstens vier Individuen stets sich befinden, welche des Trompetenblasens wohl kundig sind.

3tens hat derselbe die, mit den gedachten Individuen abzuschließenden Kontrakte den Herren Kirchenverwaltern von St. Jakob zur Einsicht vorzulegen, und dieses jedesmal zu beobachten, so oft in der Person eines oder des andern dieser Individuen eine Abänderung sich ereignet.

4tens. Ist derselbe schuldig, die zum Kirchendienst erforderlichen Saiten- und Blasinstrumente in der gehörigen Anzahl und in gutem Stande unausgesetzt zu erhalten.

5tens. Da die Direktion der Kirchenmusik bei St. Jakob dem dortigen Regenschori obliegt, und zur Ausführung einer harmonischen Musik die genaueste Uebereinstimmung des Gesangs mit den begleitenden Instrumenten, und dieser unter sich unumgänglich nothwendig ist: so wird der Thürmermeister immer das zum Zweck dienliche Einverständniß mit dem Regenschori zu unterhalten, sich dessen Anordnungen in Ansehung der Kirchenmusik zu unterziehen, und die mit ihm kontraktmäßig verbundenen Individuen zu einem gleichen Benehmen gegen den Regenschori anzuweisen haben.

6tens. Hat derselbe einverständlich mit dem Regenschori dafür zu sorgen, damit von Zeit zu Zeit neue Musikstücke von den bekannten besten Meistern erhalten, diese vor der Ausführung nach Erforderniß einstudirt, und dann an Festtagen mit aller Präcision ausgeführt werden.

7tens. Ist derselbe überhaupt verbunden, das Seinige beizutragen, damit in der Stadtpfarrkirche St. Jakob bei den an Sonn- und Feiertagen gewöhnlichen

Hochämtern sowohl, als auch auf Verlangen des jeweiligen Herrn Stadtpfarrers bei andern, durch besondere Ursachen veranlaßten, öffentlichen Andachtsübungen, bei welchen eine Instrumentalmusik Statt findet, eine, mit allen dazu gehörigen Instrumenten wohl besetzte Musik gehalten werde, ohne auch im letztern Falle, so wie für die Aufzüge mit Trompeten und Pauken, und die Musik beim Hochamte, bei dem Aus- und Einzuge der neuerdings eingeführten Maria-Zeller-Prozession, eine besondere Bezahlung fordern zu können. Doch hat derselbe

8tens für jene Kirchenmusiken bei St. Jakob eine Belohnung von 3 fl. zu erhalten, welche bei solchen Kirchenfeierlichkeiten gegeben werden, wofür die Pfarrgeistlichkeit und Kirchendienerschaft gleichfalls insbesondere belohnet wird.

9tens. Ist derselbe schuldig dem Gebrauche nach, den Anfang und das Ende jeden hiesigen Jahrmarkts, so wie den ersten Maitag jedes Jahrs, und die Auffahrt der landesfürstlichen Herren Kommissarien in das Landhaus, bei der Eröffnung und dem Schluße der hiesigen Landtage, auf dem Balkon des Rathhausthurms mit Pauken und Trompeten ankündigen zu lassen, außer dem aber auch alle Musikdienste, die ihm außer diesen von dem Magistrate nach Umständen und Erforderniß würden aufgetragen werden, unweigerlich und pünktlich zu vollziehen.

10tens. Hat derselbe dem Wächter auf dem Rathhausthurm, welcher die Tagsstunden mit der Trompete anzeigt, monatlich Einen Gulden abzureichen, und im Falle dieser Wächter durch Krankheit oder andere unausweichliche Ursachen daran gehindert wäre, diesen Dienst durch ein des Trompetenblasens kundiges Individuum mittlerweilig auf seine Kosten versehen zu lassen.

Uebrigens versteht sich

11tens von selbst, daß der Thürmermeister und die ihm unterstehenden Musiker, einen gesitteten Lebenswandel zu führen, auf die Vervollkommnung ihrer Kunst mit allem Fleiße sich zu verlegen, zu den vorfallenden Diensten pünktlich und wohlvorbereitet zu erscheinen, bei Ausführung der Musik selbst alle Genauigkeit und Geschicklichkeit anzuwenden, und gegen ihre Vorgesetzten die schuldige Achtung und Folgsamkeit zu bezeugen haben.

Von dem Magistrate der k. Hauptstadt Brünn am 26. März 1803.

C. Die Musik an den fürstlichen und Adels-Höfen.

Die Fürsten-Höfe in Mähren waren für die Geschichte der Musik wohl von minderer Bedeutung, weil die Landesfürsten nur bis zum Anfange des 15. Jahrhundertes das Land bewohnten (der letzte Jodok † 1411) und jene in Oesterr. Schlesien geringere Macht besaßen und theils ausstarben (zuletzt die Teschner 1625) oder sich auswärts aufhielten (wie die Lichtensteine auf Troppau und Jägerndorf); nur die Fürstbischöfe von Breslau übten, wie wir gesehen (S. 151), in der letzten Zeit einen Einfluß.

Wie Dudik (Geschichte Mährens IV. 338) den höheren Adel auf seinen Burgen und auf den Fürstenhöfen an den Produktionen der fahrenden Sänger (S. S. 152), an Musik und Tanz schon vor dem 13. Jahrhunderte sich ergötzen läßt, so war in diesem König Wenzel I. von Böhmen, der durch einige deutsche Gedichte sich ein Plätzchen im deutschen Dichterwalde ersungen, im Gegen-

satze zu den bisherigen nationalen Bestrebungen und zur nationalen Poesie (S. S. 134) bemüht, durch die Einführung glänzender Ritterspiele, durch wechselseitige Handelsbeziehungen, besonders aber durch den geistigen Zauber der Sprache die böhmische Nation mit Deutschland näher zu befreunden (Wocel, Grundzüge der böhm. Alterthumskunde, Prag 1845, S. 66, 67, 69, 77).

In der Zeit König Johann's von Luxemburg (1310—46), dessen Vorliebe für ritterliche Spiele und Turniere bekannt ist, ging in Böhmen und den angrenzenden Ländern eine merkwürdige Aenderung in Kleidern, Gewohnheiten und Sitten vor. Insbesondere erschallte der Gesang in verschiedenen Stimmen, im Halbton und in der Quint, der einstens nur von vollkommenen Musikern geübt worden war, jetzt allenthalben auf dem Tanzplatze und auf der Gasse von Laien und Pharisäern (Schlesinger, Gesch. Böhmens, 2. A., Prag 1870, S. 272). Daß Johann's Sekretär Machaut den französischen Rondellus nach Böhmen gebracht, wurde früher (S. 73) erwähnt.

Wenn Prag unter Johann's Sohn, Kaiser Carl IV. († 1378), die fröhlichste deutsche Stadt war (S. S. 97), so wird es da nicht an Musik gefehlt haben, wie nicht in dem Schlosse Spielberg ober Brünn, als in demselben Carl mit seiner Gemalin, der französischen Königstochter Blanka, sein Bruder Johann († 1375) und dessen Sohn Jodok († 1411) als Markgrafen Mährens residirten.

Die glänzenden Fürsten-Zusammenkünfte zu Iglau 1278, Brünn 1348, 1364, 1459, 1463, Olmütz 1479, Iglau 1486 und Olmütz 1577 werden auch dem Gesange und der Musik Gelegenheit gegeben haben, sich geltend zu machen. (Meine Theatergeschichte S. 18.)

Auf dem großen Hoftage, welchen Kaiser Sigismund in Anwesenheit von Königen, vielen Herzogen aus Baiern, Oesterreich, Schlesien u. a., vieler hoher Prälaten, Grafen, Ritter u. a. aus siebzehn Ländern 1412 zu Ofen hielt, thaten auch sechsundachtzig „Pfeifer und Bosiner" das Ihrige, um die Menge zu ergötzen. (Caro, Geschichte Polen's III. 388.)

Bei der Krönung König Albrecht's zum böhmischen Könige 1438 in Prag stimmten die Böhmen das Lied „Swatý Wáclawe", die Priester das „Te Deum laudamus" an und erschollen die Pauken und Pfeifen mächtig. Bei Bewirthnng der Gäste aus Böhmen, Ungarn, Oesterreich, Mähren gingen vor jedem Gerichte, das auf die Tische getragen wurde, etwa 30 Pfeifer und Paukenschläger einher; auch zeigten ihre Künste vor dem Könige verschiedene Sänger, Gaukler und Possenreißer (Palacky, Gesch. von Böhmen, III. 3. S. 313).

Schlager gibt in seinen wiener Skizzen archivalische Nachrichten über musikalische Zustände im 15. Jahrhunderte und zwar III. 20—24 über Tänze, Lautenschlager, Fidel, Violine, Orgel (S. 84), Hofierer (Sänger und Musiker) S. 86, 92, 94, 104, 125, 132 (Trommel, Cymbal), V. 143, auch von Znaim, Iglau, Brünn.

In Wien nahm die Musik, besonders unter dem Kaiser Maximilian I. († 1519), einen mächtigen Aufschwung, wozu die von ihm 1498 durch Stiftung von Sängern begründete Hofkapelle (S. hier S. 97 u. Köchel's Gesch. derf. von

1543 an, Wien 1869) viel beitrug. Dieser vortreffliche Kaiser liebte die Tonkunst im hohen Grade, und die größten Meister in der Composition sowohl als im Gesange und auf den Instrumenten sah man an seinem Hofe nach Cuspinian's Ausdruck, „wie Pilze nach einem Regen auf einmal hervorschießen". Die üblichsten Saitenspiele waren: die Laute, Leier, Harfe, Rotte und Fidel (Geige); und von den Blase-Instrumenten: die Floiten, Pusunen, Clarons, Cornemuse (Sackpfeife) und die Holi, eine Art Pfeifen, zu welchem der Sumber, eine Handtrommel, geschlagen wurde; welche letztere vorzüglich bei dem damals so beliebten Mumentanze (Maskenballe) und bei festlichen Aufzügen nicht fehlen durften. Durch des Kaisers Aufmunterung aber wurden geschickte Köpfe zur Erfindung ganz neuer Instrumente geführt, welche bei einem Hochamte in Wien 1515 zur nicht geringen Verwunderung der Zuhörer angewandt wurden. Maximilian hatte vier Kapellmeister. Josquin de Prés (de Pratis), der berühmteste Tonsetzer und Musiklehrer seiner Zeit. Sehr geschätzt sind seine Missen, welche schon 1515 und 1516 unter dem Titel: Messe tre libri date alla luce in Fossombrione da Ottavio de Petrucci erschienen. — Peter de la Rue, von dem schon im Jahre 1520 Werke gedruckt wurden. — Heinrich Isak und Georg Slatkonia, von Laibach gebürtig, der als Bischof von Wien und als ein in der Kirchenmusik sehr erfahrener Mann, zu deren Aufnahme er viel beigetragen, am 26. April 1522 starb. Bruder Hans, aus dem Orden der minderen Brüder, um 1470; und Meister Purchard Tischlinger, um 1507, zeichneten sich als gute Organisten und Orgelbauer aus; beide aber übertraf Valentin Klepfinger, Organist bei St. Stephan, der noch 1529 lebte. (Tschischka, Geschichte von Wien S. 258. S. unten die Berichtigung).

Als einer der ältesten und tüchtigsten Contrapunktisten, als Liederdichter und noch mehr als Kirchencomponist ist berühmt Max I. Kapellmeister Heinrich Isaak (Bernsdorf II. 525; daß er dieß nicht war, haben wir S. 117 gesagt); unter dessen Leitung wurde in Wien der geniale Senfl gebildet (eb. S. 118); der gelehrteste Componist und kunstreichste Orgelspieler seiner Zeit, welcher zuerst feste Regeln für die Setzkunst entwarf, war Max I. Hofmusikus Paul Hoffheymer, welchen sein kunstliebender Monarch in den Adelstand erhob und bei dem Fürsten-Congresse zu Wien 1515 König Wladislaw von Böhmen und Ungarn zum Ritter schlug (eb. 432); als Chorknabe stand in Maximilians Kapelle Ludwig Senfl, einer der größten Tonsetzer des 16. Jahrhundertes (eb. III. 556. S. hier S. 114—116). Auch Maximilian's Söhne, die Kaiser Carl V. († 1558) und Ferdinand I. († 1564), so wie ihre Schwester Maria, die verwitwete Königin von Ungarn und Böhmen, Gouvernante der Niederlande (Ambros III. 302), huldigten der Muse der Tonkunst. Der erste war ein großer Freund der Musik, verstand sie, fühlte und wußte ihre Schönheiten zu schätzen, war sehr erfahren und belesen in der musikalischen Literatur (Bernsdorf II. 573). Der andere pflegte eifrig die Musik in Wien (Tschischka S. 402). Einer der größten Meister im Contrapunkte war dessen Kapellmeister und Vorsteher der Sänger Arnold von Bruck (von den Italienern Arnoldo de Ponte oder glattweg Arnoldo genannt), † 1536 (S. Bergmann's Medaillen auf berühmte Männer

des österr. Staates I. 83, Ambros II. 476. S. hier S. 118). Im Jahre 1550 stand die vortreffliche Hofkapelle unter dem Bischof von Laibach, Urban Textor, Ferdinand I. Beichtvater, erstem Hofkaplane und Almosenier und die k. Cantoren unter dem Kapellmeister Peter Massle (Maessens) aus Flandern (Bucholtz's Gesch. Ferd. 8. B. S. 694). Auch die früher (S. 112) genannten trefflichen Meister Christian Jans, genannt Hollander und Jakob Vaet waren Mitglieder der Kapelle Ferdinand I. (Ambros III. 314, 317.)

Unter Maximilian II. († 1576) und seinem Nachfolger war Philipp de Monte, der Fürst der Musiker, einer der größten Contrapunktisten des 16. Jahrhundertes, kais. Kapellmeister (Dlabacz II. 329—331, Bernsdorf II. 1020, III. 175, Ambros III. 323. S. hier S. 113). Wie unter dessen Sohn Kaiser Rudolph II. († 1612), welcher die berühmtesten Meister an seinen Hof in Prag zog (darunter — nach Ambros III. 321 ff. — auch sein Kapellmeister Jakob de Kerle, die Sänger Jakob Regnard und Franz Sale, der Organist Carl Luython), die Künste das goldene Zeitalter daselbst feierten und darunter nicht wenige Tonkünstler einen Ruf gewannen, wird in der Geschichte der böhmischen Musik erzählt (S. d. Beil. S. 5 ff., Dlabacz I. 14, Schlesinger Geschichte Böhmens S. 513, Ambros III. 3, Bergmann's Medaillen II. 223, Bernsdorf II. 1020, III. 175. S. auch im vorlieg. Buche S. 99). Zu den Liebhabereien seines Bruders und Nachfolgers Kaiser Mathias († 1619), von dem an Wien wieder und bleibend die Residenz des Staates wurde, gehörte auch die Musik, die größte Freude gewährten ihm jedoch die Kunstschätze, die er von seinem Bruder ererbt hatte (Gindely, Geschichte des 30j. Krieges I. 4). Die niederländischen Meister und Tonsetzer Alardus Nuceus, eigentlich Alain Gaucquier und Lambertus de Sayve oder Sayne standen seiner Kapelle vor (Ambros III. 325, 326). Sein Nachfolger Ferdinand II. hatte den Kunstgeschmack von den Eltern geerbt. Sein Vater Carl pflegte, übereinstimmend mit der Neigung seines Schwiegervaters und Schwagers am musikfördernden Hofe zu München, vorzugsweise die Musik mit besonderer Beziehung auf den Gottesdienst, den er durch würdevolle Ausstattung, ausgesuchte Stimmen und die Harmonie musikalischer Instrumente feierlicher und eindringlicher zu machen beflissen war. Zu diesem Zwecke vorzüglich hielt er sich an seinem Hofe zu Graz eine Kapelle, die vielleicht nur von derjenigen seines Bruders, des Kaisers Maximilian II., übertroffen wurde, mit Künstlern, Meistern auf den verschiedenen Instrumenten und Tonsetzern, meistens aus Italien. Die Neigung für Musik bewahrte Ferdinand bis an sein Ende (1637). Seine kais. Hofkapelle in Wien mag wohl eine der zahlreichsten gewesen sein, die je gehört wurden; denn unter dem Hofkapellmeister standen 2 Organisten, 19 Musiker auf Instrumenten, 7 Bassisten, eben so viele Tenoristen, 5 Altisten, 4 Diskantisten, 11 Zinkenbläser, 3 Trompeter und 1 Pauker (welch' letztere nicht zur Kapelle zählten), 12 Singschüler mit ihrem Lehrer, im Ganzen gegen 80 Personen, meistens Italiener (Hurter, Geschichte Ferd. II., 2. B. S. 348—353, 3. B. S. 313; desselben Friedensbestrebungen Ferdin. II. S. 221, 235, 241, Meynert's österr. Gesch. V. 2. S. 203, 205, Köchel's Fux S. 16, 23, 36, Tschischka's Wien S. 403).

Ferdinand III. († 1657) war nicht nur ein Gönner und Beförderer der musikalischen Kunst und trieb sie auch selbst mit Leidenschaft, sondern war auch Compositeur (Schilling II. 677, Bernsdorf I. 825, Wurzbach VI. 189, Weiß I. 294, Köchel's Fux S. 16, 36, Wolf's Lobkowitz u. a.). Die Neigung zum Schauspiele bei Hofe war so groß geworden, daß man 1651 zum Baue eines förmlichen Comödienhauses schritt, an dessen Stelle aber schon 1659 ein neues erbaut wurde.

In früheren Zeiten, als man noch keine bedeutendere Ausbildung der Instrumentalmusik kannte, beruhte das Hauptgewicht der kais. Hofkapelle oder, wie sie damals hieß, der „kais. königl. Hof- und Kammermusik" auf dem Sängerchor, so daß um die Mitte des 16. Jahrhunderts die Hofkapelle lediglich aus 33 Sängern, 2 Kapellmeistern und 1 Organisten bestand. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts trat aber unter Ferdinand III. ein neues Element auf, das von ihm und seinen nächsten 3 Nachfolgern Leopold I., Josef I. und Carl VI. mit leidenschaftlicher Vorliebe aufgegriffen und Veranlassnng zur blühendsten Entfaltung der Hofkapelle wurde. Es war dieß die in Italien erfundene Oper. Mit ihrer Einführung in Wien, welche die Berufung zahlreicher Sänger zur Folge hatte, ging eine raschere Entwicklung auch des Instrumentenspiels Hand in Hand. Im Jahre 1705 betrug die Zahl der Hofmusiker schon 105, im Jahre 1723 hatte sich diese Ziffer auf 134 gehoben, und blieb so bis zum Tode des Kaisers Carl VI. (1740), dessen Regierung die Blüthezeit der Hofkapelle genannt werden kann.

Wie der Geschichtschreiber C. Höfler in seiner „Genesis der Revolution" nachweist, kostete unter Leopold I. die Hofcapelle um 7000 fl. mehr als der Reichshofrath, nämlich 36,000 fl.*) Der Stand der Hofkapelle sank bedeutend herab, als Maria Theresia die Administration beider Hoftheater im Jahre 1752 der Stadt Wien übergab. Unter den früheren Kaisern war die große italienische Oper ausschließlich Angelegenheit des Hof's. Der kais. Hof gab das Lokale, besoldete die Musiker und bestritt alle übrigen Auslagen; nur vom Hofe geladene Gäste durften als Zuschauer erscheinen. In Folge der erwähnten Maßregel Maria Theresia's war von einer Betheiligung der Hofmusik an der Oper nicht mehr die Rede. Sie wurde auf den Kirchendienst, die Tafel- und Kammermusik beschränkt und dem Hofkapellmeister Joh. Georg v. Reutter gegen ein Pauschale verpachtet, was ein wahrhaft knickerisches Ersparungssystem herbeiführte. Unter Reutter's Regiment sank die Hofkapelle von Jahr zu Jahr tiefer herab, behalf sich mit hochbejahrten Musikern ohne neue anzustellen, so daß sie zur Zeit von Reutter's Tod (1772) auf 20, größtentheils invalide Mitglieder zusammengeschmolzen war. Seinem Nachfolger Florian Gaßmann gelang es, die Hof-

*) Die kais. Hof- und Kammermusik bildeten im Jahre 1730 nach Küchelbecker's Angabe („Allerneueste Nachricht vom kaiserl. Hofe. 1732"): 2 Capellmeister, 3 Compositoren, 8 Sängerinnen, 28 Sänger, 1 Concertmeister sammt Adjunkt, 32 Personen für Saiten-Instrumente, 8 Organisten, 2 Theorbisten, 1 Cymbalist, 1 Gambist, 1 Lautenist, 4 Posaunisten, 5 Fagotisten, 5 Hautboisten, 1 Waldhornist, 13 musikalische Trompeter, 1 musikalischen Heerpauker und 6 musikalische Hofscholaren. (Bei der kaiserl. Küche befand sich ein eigener Musikanten-Tafeldecker mit zwei Jungen.)

kapelle wieder zu verstärken und künstlerisch zu heben. Seit 1790 blieb der Stand der Hofkapelle von 50 Individuen bis auf heute beinahe stationär.

Die Hofkapelle stand jederzeit unter dem Oberstthofmeister-Amt; die musikalische Leitung führte in allen Perioden ein Hofkapellmeister mit einem Vice-Hofkapellmeister an der Seite*) (Hanslik, wiener Concertwesen S. 7).

Noch reicher als bei Ferdinand III. offenbarte sich die Liebe zur Musik, verbunden mit einem schönen Talente, bei seinem Sohne Leopold I. († 1705). Seine einzigen Leidenschaften, seine Neigungen von Jugend an waren die Jagd, Musik und italienische Poesie. Die vorzüglichste war Musik. Er hatte Verständniß dafür, componirte selber ganz gut und genoß sie in der Kirche, an der Tafel, in der Kammer oft ganze Tage hindurch. Man sagte, daß er dieses Genußes nie satt wurde. Er unterhielt eine Kapelle für Gesang und Instrumentalmusik und gab dafür jährlich 60,000 fl. aus. Seine wenigen freien Stunden verwendete er zum Componiren (Nach Schilderungen venetian. Botschafter in Wolf's Fürst Lobkowitz, Wien 1869, S. 63, 64, 66, 207). Unter den Künsten liebte er vorzüglich die Musik; er hielt seine eigene Kapelle, bestehend aus den ausgezeichnetsten Italienern, und zwar nicht allein für Kirchenmusik, sondern auch für Opern und Schäferspiele, die er am Hofe aufführen ließ. Scenerie und Garderobe waren dabei außerordentlich prachtvoll. So kostete die Inscenesetzung einer solchen Oper: „Il Pomo d'oro" (der goldene Apfel), 100,000 fl. Nach Graf Mailáth betrug der Gehalt der kaiserlichen Hofmusikanten jährlich 44,780 Gulden, wozu jedoch oft Remunerationen kamen. Leopold trieb überdieß selbst Musik: „er spielte die Flöte und componirte sehr artig". Sein Kapellmeister .... machte ihm einst das Compliment: „Wie Schade ist es, daß Ew. Majestät kein Musikus geworden sind." Gemüthlich antwortete der Kaiser: „Thut nichts, haben's halt so besser!" Ein Spinet, auf dem Leopold in seinen Ruhestunden sich ergötzte, stand an allen den vier Orten, wo er im Laufe des Jahres abwechselnd zubrachte, zu Wien in der Burg im Winter, in Laxenburg im Frühling, in der Favorite (Wien) im Sommer und in Ebersdorf im Herbste. Nicht selten dirigirte er, umgeben von seinem Hofstaate und den fremden Gesandten, in der Burgkapelle von seiner Loge herab mit Taktschlägen. Claudia, die zweite Gemalin Leopold's (1663 mit ihm vermählt), spielte ebenfalls mehrere Instrumente und sang dazu. Dieß trug nicht wenig dazu bei, sie dem Kaiser vorzüglich werth zu machen. Sie benützte die Opernaufführung gelegentlich, um ihrem Gemale Dinge zu sagen, die er nicht anderswo hören mochte. So ließ sie einmal das Stück: „La Lanterna de Diogene" aufführen und dabei dem Kaiser als Alexander Magnus die Gebrechen

*) Unter Kaiser Leopold I. kam auch die Anstellung eigener Hof- und Kammer-Compositoren auf. Die ersten waren Carlo Badia (1696) und Josef Fux (1698). Ihre Hauptbestimmung war Compositionen zu Opern und Ballets, desgleichen für die Kirche zu liefern. Nach Carl's VI. Tode (1740) hatte mit dem Aufhören der Hofoper auch die Hauptaufgabe der Hofkompositoren ein Ende; sie starben allmälig aus. Der Hof ehrte noch später Talente, wie Gluck und Mozart, durch die Ernennung zu Hofkompositoren, nahm jedoch ihre Thätigkeit so gut wie gar nicht in Anspruch. Mit dem Mährer Franz Krommer war 1831 der letzte Hofkompositor gestorben.

des Hofes vor Augen stellen. Kaiser Leopold sammelte auch die Werke der berühmtesten Kirchen- und Operncomponisten seiner Zeit und ließ sie in Pergament binden, sie bilden die stärkste Sammlung in Europa und befinden sich in der kaiserlichen Hofbibliothek. Ueberdieß hat er selbst mehreres, darunter treffliche Madrigale und Kirchengesänge componirt. Sogar auf seinem Sterbebette bewahrte Leopold seine leidenschaftliche Vorliebe für Musik: als er am 5. Mai 1705 dem Verscheiden nahe war und sein letztes Gebet verrichtet hatte, mußte seine Kapelle noch einmal eintreten. Sie spielte ihm noch einmal, das letzte Mal, und er verschied unter den sanften Tönen der Instrumente. (Wurzbach österr. biog. Lexikon VI. 428, Schmid's Gluck S. 35, Bernsdorf II. 747.) Aus Ferdinand III. und Leopold I. Tagen datirt die Gründung der reichen **Musikalien-Bibliothek**, welche gegenwärtig einen Bestandtheil der kais. Hofbibliothek in Wien bildet, und die unter den späteren Kaisern und einzelnen musikliebenden Oberstkämmerern — als Vorstehern dieser Anstalt — beträchtlich vermehrt wurde (Wurzbach VI. 189.)

Der mächtige Aufschwung, den die Musik seit dem Beginne der Regierung Leopold I. nahm, ergibt sich schon durch die einfache Vergleichung der Nummern von Opern, Theaterfesten und kirchlichen Oratorien, welche bei Hofe aufgeführt wurden und von 1630—1657 kaum die Zahl von 16 erreichten, während dieselben von 1658—1705 die Zahl von 400 überstiegen (S das Verzeichniß von 1631—1740 in Köchel's Fux S. 485—572). Noch bedeutender als Leopold's eigene Produktionskraft (S. d. Verzeichniß s. musik. Compositionen, so wie jener Ferd. III. eb. S. 457—481) war der Schutz und die Förderung der Musik durch Heranziehen bedeutender Componisten und einer auserlesenen Kapelle. „Ueber die Massen liebte der Kaiser (sagt sein Biograph Rink 1713) singende Comödien oder Opern. An keinem Orte in der Welt sind jemals prächtigere Opern gegeben worden, als in Wien. Bei den kaiserl. Vermälungen und anderen Solemnitäten sind absonderlich die berühmte opera „Il Pomo d'oro" (1666), „Il fuoco Vestale" (1674) und „La Monarchia latina" (1667) in solcher Pracht vorgestellet worden, daß man versichert, es habe allein „Pomo d'oro" über 100,000 Rheinthaler gekostet. Dieses ist sonst bei kais. Opern nicht gemein, angesehen eine opera, welche gar öfters 10—20,000 Gulden consumieret, nur ein einziges Mal zu sehen war, welches ein so kostbarer Aufwand, daß kein anderer Potentat in der Welt solches gleichthut, zumal da fast bei allen Geburts- und Namenstagen der Herrschaften neue Erfindungen aufgeführt worden. Die Maschinen (von Burnacini) sind mit erstaunenswerther Kunst vorgestellt, in den Balleten wurden ganze Gefechte geliefert."

Ueber die durch mehr als ein Jahrhundert in frischem Andenken gebliebene und immer wieder erwähnte Oper „Il Pomo d'oro" äußert sich Franz **Sbarra**, kais. Rath, der Verfasser des Textes der Oper, welche zur Vermälungsfeier Kaiser Leopolds I. mit Margaretha von Spanien (12. Dec. 1666) in Wien mit oft gerühmter Pracht gegeben wurde, indem er am Schluße des pompös mit 24 Kupfertafeln ausgestatteten Textbuches (Fol. 1668 Wien, bei Cosmerov) zu dem Leser spricht: „Diesesmal hätte ich vielmehr gewünscht dich als Zuschauer, denn als Leser des Werkes, das ich dir vorlege . . . . ich bedaure, es nicht zu ver-

mögen dir zu schildern die Erlesenheit der Musik, die Pracht des Schauplatzes, die Noblesse der Scenerie, den Reichthum der Costüme, die Zahl der Comparsen, die Mannigfaltigkeit der Maschinen, die Eigenthümlichkeit der Turnierkämpfe, die Abwechslung der Tänze, den Trotz der Gefechte, die militärische Erfahrung bei Belagerung und Vertheidigung der festen Werke, nebst anderen Wundern der Kunst .... leicht gelange ich zu der Ansicht, daß diese theatralische Festfeier in Pracht und Großartigkeit alles bisher Gesehene übertroffen habe". Es wird dann hervorgehoben die Leitung des Ganzen durch Graf Franz Waldstein, die unerreichbare Musik des Cav. Cesti, die Maschinen und Costüme des Architekten Ludwig Burnacini, der auch das Theater erbaute (im innern Burgraum für 500 Personen) und noch andere.

Der Vorgang des Hofes entzündete einen lobenswerthen Wetteifer nach verschiedenen Richtungen. In Wien befanden sich so viel Musikanten, als schwerlich irgendwo anders. Die Geistlichkeit bestrebte sich um so mehr, eine gute Kirchenmusik hören zu lassen, als der Kaiser häufig die Klosterkirchen besuchte. Ob auch einzelne Große des Reiches eigene Kapellen zu jener Zeit hielten, ist aus den bisherigen Publikationen nicht zu entnehmen, aber nicht unwahrscheinlich, denn schon in den nächstfolgenden Perioden unter Kaiser Karl VI. und Maria Theresia sind die Privatkapellen der böhmischen Cavaliere etwas ganz gewöhnliches. Unbestritten ist aber schon zu Kaiser Leopold's Zeit die Betheiligung der Damen und Herren des Hofes an den Balleten, Dramen und Opern des Hofes, wobei der Kaiser selbst, mehrere Erzherzoge und Erzherzoginen aufzutreten nicht unter ihrer Würde hielten.

Die kaiserliche Kapelle bestand 1660 aus 40 Musikanten; ihr gehörte an der „berühmte und fast vornehmiste Violist in ganz Europa" Johann Heinrich Schmelzer († 1680), 1658 Direktor der Instrumentalmusik, 1671 Vice-Hofkapellmeister und 1679 Kapellmeister des Kaisers, der erste Deutsche, welcher diese Stelle bekleidete und auch vom Kaiser sogar in den Adelstand erhoben wurde (Bernsdorf III. 476, Köchel's Fux S. 7, 21, 44).

Während der ganzen Regierungsperiode Kaiser Leopold I. und auch geraume Zeit vorher und nachher war es aber die Musik der Italiener, welche, sowie in Wien, auch in München, in Dresden, Hamburg und England unbeschränkt alles beherrschte. Die Niederländer, welche durch sie von der Herrschaft verdrängt wurden, hatten in ihren Koryphäen Josquin des Près, Heinrich Isaak, Ludwig Sennffl im XV. Jahrhunderte, und in Orlando di Lasso im XVI., die Technik des Contrapunktes auf eine nicht geahnte Höhe getrieben und selbst in Italien verdientes Aufsehen und nicht geringen Einfluß errungen. Auch in Wien waren tüchtige Meister aus dieser Schule thätig, die Hofkapellmeister Arnoldus de Prugkh (1536—1545), Petrus Maessanus (1543—1560), Johann Castileti (1563—1564), Jakob Vaet (1564—1567), Philippus de Monte (1564—1603), Alard Gaucquier (1567—1576), Jakob Regnart (1580—1582) und 1598—1599), Lambertus de Sayve (1600—1614) u. a., welche zugleich eine bedeutende Zahl von Sängern aus ihren Landsleuten geworben hatten, konnten zu den besten zählen. Mit Kaiser Ferdinand II. (1619—1637) drangen

plötzlich die Italiener mit ihren Kapellmeistern Giovanni Prioli (1619—1629), Giov. Valentini (1629—1649) und Pietro Verdina (1634 und 1635) ein und behaupteten das Feld länger als ein Jahrhundert. Drei Momente schienen die Veranlassung gewesen zu sein, welche den Italienern zu dieser allgemeinen Verdrängung ihrer Rivalen verhalfen: die Erfindung der Oper in Italien zu Anfang des XVII. Jahrhundertes, ihre von der Natur vor allen Nationen begünstigten Gesangskünstler und die für Gesang wie geschaffene und den andern an Bildung vorangeeilte Sprache. Waren auch die italienischen Dichter jener Zeit, welche für die Oper speciell für Wien zahlreiche Libretti anfertigten, wie Aurelio Amalteo (1660—1669), Francesco Sbarra (1662—1667), Donato Cupeda (1663? 1689—1704), Apollonio Apolloni (1664 bis 1690) und der besonders fruchtbare Conte Nicolo Minato (1667—1700) keine Dichter ersten Ranges und ihre Geistesprodukte nicht über das Niveau der Zeit sich erhebend, gering an Gedankengehalt und mit mehr Schwulst als Schwung des Ausdrucks, so stehen doch daneben die gleichzeitigen deutschen Uebersetzungen, welche in Wien mit den Originalien immer zugleich erschienen, so unbeholfen und unsangbar neben jenen, daß sie ein trauriges Zeugniß davon geben, wie tief gesunken, ja verwildert die deutsche Sprache nach dem dreißigjährigen Kriege besonders in Oesterreich war, so daß der Ausschlag der Wagschalen der beiden Sprachen nicht zweifelhaft sein konnte.

Mit welchem Ernste und Nachdruck in Italien die Kunst des Singens betrieben wurde, davon geben die zahlreichen berühmten Schulen und die daraus hervorgegangenen weltberühmten Sänger ein unwiderlegliches Zeugniß. Es ist auch in keinem Lande die Singekunst zu so hoher Blüthe gelangt als in Italien, und nirgend hat eine eigentliche, in ununterbrochenem Fortgange sich entwickelnde Gesangschule existirt, als allein bei den Italienern. In allem, was die Grundlage des Gesanges, die richtige Stimm- und Tonbildung betrifft, sind sie immer die Meister aller übrigen Nationen gewesen; denn die Gesetze, nach welchen sie die Tonbildung lehrten, sind bleibend und keiner Mode unterworfen, da sie aus der Natur des Gegenstandes hervorgegangen sind.

Der Gesang hielt gleichen Schritt mit der Vokalcomposition und schon in den klassischen Zeiten des Kirchengesanges waren die großen Kapellsänger auch tüchtige Componisten, so Giulio Caccini, Virgilio Mazzocchi, Carissimi, Stradella, Scarlatti, Pistocchi u. a. in späterer Zeit.

Von Rom ging der edlere, stets mit gründlicher künstlerischen Durchbildung gepaarte Kammergesang aus, welcher nachher vorzugsweise in der Bologneser Schule des Pistocchi und Bernacchi zur höchsten Entfaltung gelangte, und als dessen ersten Begründer man Carissimi ansehen darf. Hingegen nahm der nach leidenschaftlichem Ausdruck und glänzender Bravour strebende dramatische Gesang seinen Ursprung zu Florenz unter Giulio Caccini, der aber von Abkunft ein Römer war. Nach dem Zeugnisse von De la Valle verdankt man größtentheils dem Caccini die angenehme Art zu singen, welche damals über ganz Italien sich zu verbreiten begann. Weiter entwickelte sich der Bühnengesang besonders in der Schule des Scarlatti und der Neapolitaner: vollendete musikalische

Bildung gesellte sich bei den Künstlern allerersten Ranges zu Anfang des 18. Jahrhunderts mit Stärke des Ausdrucks und großer Herrschaft über die Technik: die Gesangskunst erreichte in ihnen ihren höchsten Gipfel. Zu diesen Künstlern gehörten nebst vielen andern Senesino, auch Giov. Carestini, der von 1723 bis 1725 der kaiserl. Hofkapelle in Wien angehörte. Werthvolle Schriften über die Singkunst besitzen wir von dem großen Sopranisten und Singmeister Pietro Francesco Tosi aus Bologna (geb. 1650), der von 1705—1711 Hofcompositor Kaiser Josef I. war; ein anderes Werk hat der Sänger Giambattista Mancini, Singmeister am kaiserl. Hofe in Wien, herausgegeben und darin Nachrichten der berühmtesten Sänger und Gesangschulen seiner Zeit mitgetheilt.

Die angesehensten Gesangschulen waren zu Bologna, berühmte Schulen waren aber auch zu Neapel, Rom, Mailand, Modena, Genua und Florenz. Von der großen Zahl hochgefeierter Sänger, die in ganz Europa gesucht und reichlich belohnt wurden, befanden sich nicht wenige in der kaiserl. Hofkapelle zu Wien. (Köchel's Fux S. 17—29.)

Was es den dritten Moment der Verbreitung italienischer Musik in Europa und Oesterreich insbesondere anbelangt, nämlich die Erfindung und Entwicklung der Oper, so werden wir im nächsten Abschnitte darauf zurückkommen.

Kaiser Joseph I. (1705—11), durch glückliche Anlagen des Geistes und und Gemüthes ausgezeichnet, besaß auch Anlage und Liebe zur Musik, spielte Clavier und Flöte, daß er sich hören lassen konnte und sich im Componiren von Arien nicht ohne Glück versuchte, liebte eine glänzende Hofhaltung und war der entschiedenste Gönner und Beförderer der Musik nach allen Richtungen. Bald nach dem Antritte seiner Regierung faßte er den Plan, das von seinem Vater begonnene, aber 1699 durch den Brand zerstörte alte Opernhaus durch einen Neubau zu ersetzen. Es wurde dazu der Raum zwischen der Hofbibliothek und der Reitschule gewählt, und ein Gebäude im größten Style ausgeführt, das die Bewunderung der Zeitgenossen erregte. An der Kaiserin Geburtstag, am 21. April 1708, wurde das neue Comödienhaus oder, wie es noch in späteren Jahren hieß, das „schöne" oder „prächtige" neue Opernhaus (1748 abgebrochen und der Platz zu einem öffentlichen Redoutensaale bestimmt) mit einer italienischen Oper eröffnet. Es wurden darin Opern ausgeführt, welche an musikalischer Composition und Ausführung, an Pracht der Costüme und Decorationen, an herrlichen Tänzen alle bisherigen Theatervorstellungen übertrafen. Der Stand der Hofkapelle wurde in der Zahl bis 107 erweitert. Das Repertoire an Oratorien und Opern weiset von 1706—1710 jährlich 12—14 Novitäten auf. (Köchel's Fux S. 62—66, Schmid's Gluck S. 37, Vehse's österr. Hof und Adel VI. 172.)

Kaiser Carl VI. (1712—1740), ein besonderer Freund und Förderer der Wissenschaften und Künste, war vorzüglich der Musik zugethan. Er hatte gründlichen Unterricht darin erhalten, spielte Clavier „wie ein Professor mit Meisterschaft", versuchte sich in der Composition, stellte sich wiederholt an die Spitze des Orchesters und dirigirte am Clavier mehrere Opern.

Ueberall, bei Krönungen, Huldigungen, Regentenreisen in Prag, Preßburg, Linz, Graz, Brünn (?) u. s. w. mußte nicht bloß wegen kirchlicher Funktionen, sondern auch wegen theatralischer Darstellungen die treffliche Hof-Musikkapelle zur Hand sein, um den Glanz der Feste zu erhöhen. In Wien war dieß begreiflich in erhöhtem Maaße der Fall, wo die Geburts- und Namensfeste der regierenden Majestäten, die Vermälungen und ähnliche Veranlassungen niemals ohne große Opern oder kleinere Serenaden und Cantaten vorübergingen.

Es war dem Kaiser besonders angenehm, wenn seine eigenen Töchter, die Erzherzoginnen Maria Theresia und Maria Anna im Ballete mitwirkten und oft auch selbständig eigens für sie componirte Cantaten ihren Eltern vortrugen. Diese vielfachen Anregungen waren auch bei dem übrigen Hofe und den ersten Familien des Reiches nicht ohne Einfluß geblieben, denn wenn der Kaiser einige von ihnen auf ihren Landsitzen besuchte, so wußte man ihn nicht besser zu ehren und zu vergnügen, als durch eine mit Musik verbundene Darstellung. Der Adel betrieb mit Eifer nicht bloß Vokalmusik, sondern auch die verschiedensten Instrumente, so daß die Oper „Euristeo“ ausschließlich von Personen des höchsten Adels in den Singparten ebensowohl, als der ganzen Orchesterbegleitung bei Hofe gegeben werden konnte.

Ungeachtet der bei der Reformirung der Hofkapelle im Jahre 1711 eingetretenen Verminderung des Personenstandes der Hofkapelle bis 86 steigerte sich der Bedarf bei der großen Entwicklung der Oper so sehr, daß in beständigem Zunehmen begriffen im Jahre 1723 der Stand der Hofmusiker bis 134 sich erhob und bis zum Jahre 1740 niemals weit davon entfernte. Für die Oper wurden die besten Sänger und Sängerinnen aus Italien unter glänzenden Bedingungen berufen und mehrere davon auch bleibend an der Hofmusikkapelle angestellt. Die Instrumentalmusik hatte schon früher den Ruf einer der vorzüglichsten in Europa errungen und der Kaiser war bemüht, die allernden Kräfte durch junge, gutgeschulte aufzufrischen: der Teorbist Francesco Conti, die Organisten J. G. Muffat, J. Franz Neubauer, die Violinisten Nic. Matteis, Angelo Ratazzi, Giov. Ant. Piani, der Violoncellist Giov. Perroni, der Cimbalist Max Hellmann, die Oboisten in der Familie Glätzl, die Posaunisten der Familie Christian konnten sämmtlich als Virtuosen ersten Ranges gelten, vieler anderer nicht zu gedenken, die in anderen Kapellen als erste Meister ihres Instrumentes betrachtet worden wären. Ebenso war der Kaiser ungeachtet mehrfacher Fehlgriffe in den Personen immer wieder bedacht, für die Ausbildung junger Talente durch das Institut der Hofscholaren öfter mit großen Opfern Sorge zu tragen. Von der Ueberzeugung ausgehend, wie viel bei einer so großartigen Kunstanstalt, um das präcise Zusammenwirken zu erzielen, von der obersten Leitung durch einen charakterstarken und kunsterfahrenen Mann abhänge, schenkte der Kaiser sein wohlbegründetes Vertrauen ohne zu wanken bis an das Ende seines Lebens seinem hochverdienten und berühmten Hofkapellmeister Fux († 1741), welcher ungeachtet seiner weit vorgerückten Jahre und chronischen Leiden den Ruhm der ihm anvertrauten Kapelle zu bewahren verstand. Ihm würdig zur Seite stand als Vicekapellmeister und Componist Antonio Caldara († 1736),

ein Mann von seltener Begabung und Schlagfertigkeit, welcher die hohe Gunst des Monarchen mit Francesco Conti († 1732), seinem ebenbürtigen Kunstgenossen, theilen durfte. (Köchel's Fux S. 80—86, 150, 187, die kaiserl. Hofkapelle von 1715—40 eb. 215—258, Schmid's Gluck S. 37, Vehse VI. 292—300, Wurzbach VI. 369, VIII. 41, Donner's Biogr. von Schlager S. 50—52, Meynert's österr. Gesch. V. 411, Weiß II. 295, Hanslik 3, 7, 51, Bernsdorf II. 573, Dlabacz I. 17.) Ein Liebling des Kaisers war der Operncompositeur Predieri († um 1770), nach Caldara's Tod Vice-, nach Fux' Tod Kapellmeister der Hofkapelle, einer der besten Meister seiner Schule, indem er die ältere Richtung in seiner Kunst geschickt mit der neueren zu verbinden wußte (Köchel's Hofmusikkapelle S. 112, Bernsdorf II. 231, Wurzbach XXIII. 245).

Nachdem der Gesang, wenn nicht ausschließlich so doch vorherrschend, durch Jahrhunderte gepflegt wurde, kam im Laufe des 17. Jahrhunderts die Instrumentalmusik immer mehr in Aufnahme. Sowohl die Behandlung der Instrumente, sofern sie den Gesang zu begleiten hatten, dann aber auch die reine Instrumentalmusik nahm seit der Verbesserung der Instrumente und ihrer kunstgemäßeren Behandlung einen bedeutenden Aufschwung. Man lernte die Charakterverschiedenheit und Individualität der Tonwerkzeuge genauer kennen, ihre Combinationen und Tonfärbungen wurden lebhafter empfunden, und damit faßte auch die Instrumentalmusik festeren Boden. Schon im 17. Jahrhundert bildete sich der Begriff dessen, was wir heutzutage symphonischen Styl nennen und rechnete dazu die Concerti grossi, die Symphonie, die Ouvertüren, die „starken Sonaten", die Suiten u. dgl. mehr. Die Arten der Klangwerkzeuge minderten sich, je mehr ihre Behandlung an innerer Durchbildung gewann, die Saiteninstrumente wurden vorherrschend, die Blasinstrumente beschränkten sich auf Flöten, Fagotte, Trompeten, Posaunen, wozu Ende des 17. Jahrhunderts auch Oboen und Hörner kamen, während in der Kirche noch lange die Zinke und die Teorbe im Gebrauche blieben. Bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts war in Kammern und Kirchen die einfache Besetzung der Instrumente die Regel, wovon freilich die kaiserliche Hofkapelle mit mehr als sechzig Instrumentisten eine glänzende Ausnahme machte.

Zu der gesteigerten Entfaltung der Instrumentalmusik zu Ende des 17. Jahrhunderts trugen die großen Meister auf den Streichinstrumenten und dem Clavier mit ihren Compositionen nicht wenig bei und in ihren Händen gestaltete sich der Instrumentalist zu festen Formen.

In den musikalischen Produktionen bei Hofe hatte, dem damaligen Geschmacke entsprechend, die Musik eine dekorative Bestimmung, und bildete den unentbehrlichen letzten Schmuck einer prachtvollen Lustbarkeit. Dies war der Fall mit den einst hochbeliebten und mitunter sehr ausgedehnten Tafelmusiken und den sogenannten Serenaden. Letztere waren musikalisch aufgeputzte allegorische oder mythologische Aufzüge in ziemlich freier dramatischer Form. In diesen „Serenaden", welche bei fürstlichen Vermälungen und anderen Hoffestlichkeiten nicht fehlen durften, wirkten mitunter berühmte Sänger und Virtuosen mit. Da letztere auf eine freigebige Belohnung von Seite des kaiserlichen Hofes rechnen

durften, zogen sie bei derlei Anlässen gern und selbst aus weiter Ferne nach Wien. Hatte sich der glänzend costumirte mythologische Zug vor den Fenstern des Kaisers entfaltet, so pflegte er in der Mitte des Burgplatzes stillzuhalten und die Künstler begannen, in der Maske von Göttern und Helden, ihr Concert.

Geistliche Hofconcerte konnte man die Aufführung von eigens für den Hof componirten Oratorien nennen, welche während der Charwoche und in der Fastenzeit regelmäßig in der kaiserlichen Hofkapelle stattfanden, und namentlich unter den Kaisern Leopold I. und Carl VI. eines hohen künstlerischen Rufs genossen, stets mit einer Predigt verbunden und eigentlich als musikalische Andachten zu betrachten waren. Die Worte waren durchweg italienisch, die Sänger und Componisten zum allergrößten Theile Italiener. Zahlreich waren die „Feste di camera per musica" bei Allerhöchsten Namens- und Geburtsfesten, sporadisch nur die Produktionen reisender berühmter Künstler bei Hofe (Hanslik, d. Wiener Concertwesen S. 4, Köchel S. 174 ff.).

Manchmal stiegen diese musikalischen Produktionen des Hofes zu einer Höhe, welche noch nie erreicht worden.

Eine solche Veranlassung gab die Krönung Carl VI. in Prag, welche, wie wir gesehen (S. 146), auf seiner Reise dahin in Znaim mit einer ausgezeichneten musikalischen Produktion erfreut wurde.

Im August und September des Jahres 1723 bereiteten sich zur Krönung des Kaisers und der Kaiserin mit der königlichen Krone von Böhmen in Prag Festlichkeiten vor, wie sie selbst in jener prachtliebenden Zeit ungewöhnlich waren. Außer den glänzenden Gefolgen der zahlreichen Würdenträger des Kaisers hatten Theilnahme und Neugier eine große Menge inländischer und ausländischer Personen aus den höchsten Ständen herbeigezogen, welche zugleich den Festen zu würdiger Folie dienten. Daß dabei die Musik einen wesentlichen Antheil zu nehmen bestimmt war, ließ sich erwarten, da von allen Seiten die ausgezeichnetsten Künstler aus ganz Europa, wie der berühmte Violinvirtuose Giuseppe Tartini, entweder ausdrücklich dazu aufgefordert wurden, oder aus freiem Antriebe sich dabei einfanden. Fux war beauftragt worden, die Festoper zu schreiben, welche am Geburtsfeste der Kaiserin (31. August) gegeben werden sollte. P. Pariati hatte als Verfasser des Textes das Motto des Kaisers „Costanza e fortezza" zum Titel der Oper gewählt und seine Aufgabe in den Vorgängen des Kampfes des Porsenna gegen Rom mit den Episoden des Mutius Scävola, des Horatius Cocles und der Clölia mit vielem Geschicke gelöst. Zur Darstellung wurde in dem großen Hofraume des königlichen Schlosses auf dem Hradschin ein prachtvolles Amphitheater erbaut, das 4000 Zuschauer zu fassen vermochte. Das noch erhaltene Textbuch gibt in sechs Kupferstichen des größten Formates die Zeichnungen der vorzüglichsten Dekorationen und Maschinerien, worunter die Heereslager der Römer und Etrusker, dann eine große Wassermasse, welche sich aus dem Tiber erhebt und dann die Burg des Flußgottes sehen läßt, besonders hervortreten. Von dem Reichthum der Beleuchtung, der Kostbarkeit der Kleider, der auserlesenen Musik, den zierlichst ausgeführten Tänzen, erzählt das Wiener Diarium, daß sie wohl bewundert, aber nicht beschrieben werden können. Die Vor-

stellnng währte von 8 Uhr Abends bis 1 Uhr nach Mitternacht. Ueber den Eindruck, welchen die Musik des Fux auf die Zuhörer ausübte, haben wir zu gutem Glücke die Aufzeichnungen eines kunsterfahrenen Theilnehmers, des preußischen Kammermusikus und Hofcomponisten Johann Joachim Quantz, der sich in seiner Lebensgeschichte also darüber vernehmen läßt:

„Im Jahre 1723 that Quantz mit (S. Leop.) Weiß, dem Lauteniſten und dem (nachmaligen) Kapellmeister Graun eine Reise nach Prag. Um diese Zeit hatte Kaiser Karl VI. die meisten berühmten Virtuosen aus Europa nach Prag verschreiben lassen. Die Geschichte hat keine glänzendere Begebenheit für die Musik aufzuweisen als diese Feierlichkeit, noch ein ähnliches Beispiel, da so viele große Meister irgend einer Kunst auf einmal an einem Orte versammelt gewesen.

Bei dieser Gelegenheit ward eine Oper in freier Luft aufgeführt, wo hundert Personen sangen und bei zweihundert spielten. Die Oper hieß „La Costanza e la Fortezza", componirt von Fux, dem alten berühmten kaiserlichen Oberkapellmeister. Die Composition war mehr kirchenmäßig als theatralisch, aber sehr prächtig. Das Concertiren und Binden der Violinen gegen einander, welches in den Ritornellen vorkam, ob es gleich größtentheils aus Sätzen bestand, die auf dem Papier steif und trocken genug aussehen mochten, that dennoch hier im Großen bei so zahlreicher Besetzung und in freier Luft eine sehr gute, ja viel bessere Wirkung, als ein galanterer, mit vielen kleinen Figuren und geschwinden Noten gezierter Gesang in diesem Falle gethan haben würde. Die Chöre dienten nach französischer Art zu Balleten. Der Kapellmeister Caldara gab den Tact, Fux selbst hatte das Podagra: der Kaiser hatte ihn also von Wien in einer Sänfte hertragen lassen, und er hörte diese so ungewöhnliche prächtige Aufführung seiner Musik nicht weit vom Kaiser sitzend an. Unter den Haupt- oder concertirenden Stimmen war keine einzige mittelmäßig, sie waren alle gut. Die Sängerinnen waren die beiden Schwestern Ambreville, Italienerinnen, deren eine nachher mit dem Violoncelliſten Perroni, die andere mit dem Sänger Borrosini sich vermälte. Die Sänger waren der berühmte Gaetano Orsini, Domenico (Genovesi), Carestini, Pietro Casati, ein großer Acteur, (Franc.) Borrosini, ein lebhafter Tenoriſt und auch geschulter Acteur und (Christ.) Praun, ein Deutscher, und angenehmer Baritoniſt, welcher besonders das Adagio so rührend ausführte, als man irgend von einem braven Contraaltiſten hätte erwarten können.

Gaetano Orsini, einer der größten Sänger, die jemals gewesen, hatte eine schöne, egale und rührende Contraaltstimme von einem nicht geringen Umfange, eine reine Intonation, schönen Trillo und ungemein reizenden Vortrag. Im Allegro accentuirte er die Passagen, besonders die Triolen mit der Brust sehr schön und im Adagio wußte er auf eine meisterhafte Art das Schmeichelnde und Rührende so anzuwenden, daß er sich dadurch der Herzen der Zuhörer im höchsten Grade bemeisterte.

Domenico (Genovesi) hatte eine der schönsten Sopranstimmen, die ich

jemals gehört habe. Sie war voll, durchdringend und rein intonirend. Im übrigen aber sang und agirte er eben nicht mit sonderlicher Lebhaftigkeit.

Giovanni Carestini hatte früher eine starke und volle Sopranstimme, welche sich später in eine der schönsten, stärksten und tiefsten Contraalte verwandelte. Er hatte eine große Fertigkeit in den Passagen, die er der guten Schule des Bernachi gemäß mit der Brust stieß. Er unternahm in willkürlichen Veränderungen sehr vieles, meistentheils mit gutem Erfolge. Seine Action war sehr gut und so wie sein Singen feurig.

Alle diese Sänger stunden in wirklichen kaiserlichen Diensten. Von dem wienerischen Orchester waren aber nur etliche zwanzig Personen gebracht worden. Die übrigen Instrumentisten wurden in Prag zusammengesucht und bestunden aus Studenten, aus den Mitgliedern einiger gräflichen Kapellen und aus fremden Musicis. Der Anführer des Orchesters war der kaiserliche Concertmeister (Giov. Ant.) Piani. Der berühmte Francesco Conti, ein erfindungsreicher und feuriger, obzwar manchmal etwas bizarrer Componist für die Kirche sowohl als für das ernsthafte und komische Theater, dabei einer der größten Teorbisten, die jemals gewesen sind, spielte die erste Teorbe. Die Chöre waren mit Schülern und Kirchensängern aus der Stadt besetzt. Weil nun wegen Menge der anwesenden Menschen vielen, auch sogar Personen von vornehmem Stande der Eintritt in die Oper versperrt war, so ließen meine beiden Gefährten und ich uns auch mit zum Orchester werben. Weiß spielte die Teorbe, Graun das Violoncell und ich Oboe als Ripienisten. Wir hatten dadurch zugleich Gelegenheit, die Oper wegen der vielen nöthigen Proben desto öfter zu hören."

So wie es bereits unter den früheren Kaisern Leopold I. und Josef I. die Regel war, daß jährlich im Fasching von Cavalieren und Damen scenische Darstellungen, gewöhnlich Comödien oder Burlesken mit und ohne Tänze, bei Hofe aufgeführt wurden, setzte sich diese Uebung auch unter dem gutmusikalischen Kaiser Karl VI. fort, ja sie steigerte sich im Jahre 1724 bis zu einer Oper, deren Gesangs- und Instrumentalparte so wie die Tänze ausschließlich von Herren und Damen des höchsten Adels, mit dem Kaiser als Dirigenten an der Spitze, ausgeführt wurden. Das Wiener Diarium vom 17. Mai 1724 referirt darüber ungewöhnlich ausführlich in folgender für die Zeit charakteristischen Weise: „Gegen Abend wurde bei Hof auf einem eigens dazu verfertigten theatro in Beisein der Allerhöchsten kaiserlichen Monarchen, dann der durchlauchtigsten Leopoldinischen Erzherzoginnen, des Erbprinzen aus Lothringen Durchl., wie auch des hiesigen und fremden höchsten Adels eine noch niemals dahier und fast durch ganz Europa gesehene lob- und sehenswürdigste Opera, wobei auch die Durchl. Caroliniſchen Erzherzoginnen und Infantinnen, als Maria Theresia und Maria Anna die Tänze aufgeführet und die Actores, Tänzer und Tänzerinnen und der völlige Chorus musicus aus lauter Adelichsten Personen bestanden, mit größter Magnificenz und Ruhm zum ersten Male vorgestellet. Obgedachte herrlichste Opera, so „Eurystheus" (Euristeo) benamset ist, war auf allergnädigsten Befehl Ihrer kaiserlichen und königlichen katholischen Majestät von Herrn Apostolo Zeno, kaiserlichen Poeten und Historico verfasset und von Herrn Antonio Caldara,

kais. Vice-Kapellmeister in Musik gebracht worden". Unter den Instrumental-Musikern kommen aus mähr. Familien vor: Adam Graf von Questenberg, welcher die Tiorbe, die Grafen Christ. von Proskau, Carl von Rottal, Kasimir von Werdenberg und Franz von Pachta, welche die Violin, Sigmund von Herberstein und Joh. Carl von Hardeck, welche das Violoncell spielten. Nach einem beiläufigen Ueberschlage mag dieses prachtvolle Schauspiel dem kais. Säckel an 100,000 fl. gekostet haben (Köchel's Fux S. 146—152).

Nicht unerwähnt können wir lassen die 1725 gegründete und 1783 mit allen Bruderschaften von Joseph II. aufgehobene, Bruderschaft der Tonkünstler unter dem Schutze der h. Cäcilia bei St. Stephan in Wien, oder die Cäcilien-Congregation, welche, im Gegensatze zu der zünftig geordneten St. Niklas-Bruderschaft in der St. Michaels-Pfarrkirche, auch aus Liebhabern der Musik bestand, moderner, freier, vornehmer war und zu der 1771 gegründeten, Tonkünstler-Societät hinüberleitete (Hanslik S. 12, Köchel's Fux S. 169).

Bis zu Maria Theresia (1740—80) hatte die italienische Musik die entschiedene Herrschaft am wiener Hofe behauptet; das italienische Opernwesen mit seinen Mythologien und Feerien, mit pomphaften Aufzügen, prachtvollen Decorationen und großartigen Evolutionen, die einen ungeheuren Aufwand beanspruchten, hatten den musikalischen Geschmack gänzlich verdorben.

Nach Carl VI. Tod begünstigten Franz I. und Maria Theresia das deutsche Theater und ließen, bei den großen Finanzbedrängnissen in Folge der vielen Kriege, die ehemaligen, großen Kostenaufwand erfordernden Opern gänzlich eingehen, wogegen sich die deutsche Musik emporrang. Während von den gewaltigen Schwingungen, welche die deutsche Poesie zur classischen Höhe erhoben, nur wenige und schwache Nachklänge nach Oesterreich zogen, entfaltete sich hier die Tonkunst aus eigener ursprünglicher Kraft zu innerer Schönheit und allem Reichthum der Productivität.

Als in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundertes die Wissenschaft und Poesie neue Wege gingen, wurde zugleich in der Tonkunst der Kampf des Neuen mit dem Alten ausgefochten, und zwar zunächst in Wien, in Oesterreich, dem die drei großen Meister Gluck, Haydn, Mozart in ihrer Ausbildung und Vollendung angehörten (Wolf's Maria Theresia S. 499—508, Schwicker's österr. Geschichte unter M. Theresia I. 114—126, Weiß II. 300 ff., Schmid's Gluck S. 39 ff., Hanslik's wiener Concertwesen S. 5 ff.).

Ehemals war in musikalischen Produktionen auch der kaiserliche Hof ohne alle Ostentation mit dem schönsten Beispiele vorangegangen. Es ist bekannt, welch' entschiedene musikalische Begabung und Bildung insbesondere den Kaisern Leopold I., Carl VI., Joseph II. und dem Erzherzoge Rudolph eigen war und welche bedeutende Stellung in ihrer Tagesordnung die eigene Ausübung der Tonkunst einnahm. Hat nun auch seither der kaiserl. Hof niemals seinen Schutz der Musik entzogen, so gehört es doch längst der Geschichte an, daß österr. Kaiser und Erzherzoge sich als Tonkünstler selbst hervorgethan und ihre Freude darin gefunden haben, bei regelmäßigen Musikpartien mitzuwirken. Das Streichquartett Kaiser Franz II. war der letzte schwache Nachklang aus der musikalischen Kaiser-

zeit. Und auch im Leben unserer Aristokratie spielen Musikliebe und Musikpflege nicht mehr die Rolle von ehemals (Hanslik, d. wiener Concertwesen S. 51).

Von der Musikpflege an heimischen Fürstenhöfen wissen wir nur zu sagen, daß der Briefwechsel zwischen den verschwägerten fürstlichen Familien von Teschen-Freystadt und Brieg (um 1564) hauptsächlich die Liebhabereien, als: Jagd und andere Kurzweil, Dammhirsche, Papageien, Wettläufer, eine Zwergin und „Juden aus Welschland, künstliche Musici und Lauteniſten" zum Gegenstande hat (Kasperlik, Geschichte von Friedek u. a. MS.).

Auch von der Musikpflege an Adels-Sitzen sind nur spärliche Nachrichten bekannt. Am Hofe Johann's von Boskowitz zu Mährisch-Trübau lebte 1590 der ausgezeichnete Musikus Börner (S. d. Beil. S. 78). In dem glänzenden Hofstaate des gelehrten und kunstsinnigen Oberstkanzlers Wratislaw von Pernstein († 1582) zu Pernstein, Tobitschau u. a. (Wolny's Taschenbuch 1826 S. 205 ff.) wird es kaum an Musikern gefehlt haben und in dem glänzenden Hofstaate des nachherigen Landeshauptmanns Ladislaw Welen von Zierotin zu M. Trübau befanden sich auch die Tonkünstler Müller, Koch und Börner (eb. S. 137).

Als nach dem schrecklichen 30jähr. Kriege (1619—48) die verheerten Länder wieder sich zu erheben begannen, bauten sich die reichen und mächtigen Adelsfamilien Lichtenstein, Dietrichstein, Rottal, Althan, Slavata, Magni, Questenberg, Podstatzky, der olmützer und breslauer Bischof u. a., in ihren Prachtschlössern eigene Theater, in welchen auch musikalische Produktionen zur Aufführung gelangten. Wie das Kloster Obrowitz die Thronbesteigung Leopold I. 1658 mit einem wundervollen Festspiele, darunter einer kunstvollen Musik, feierte, so auch Graf Rottal in seinem neuen Schlosse zu Holleschau mit einem, von Musik begleiteten Scherzspiele (S. 148). Bei der vom Landeshauptmanne Fürsten Dietrichstein mit 60 Personen aus den höheren Ständen 1665 zu Brünn aufgeführten Bauernhochzeit wird sich auch Musik haben hören lassen. Im holleschauer Schloß-Theater wurden auch italienische und deutsche Opern gegeben. So 1733 zum Geburtsfeste der Gräfin das musikalische Schauspiel „Partenope" vom k. k. Poeten Sylvio Stampiglia mit der Musik von Eustachio Bambini, sowohl in italien. als deutscher Sprache aufgeführt und gedruckt zu Olmütz. Die italienische Oper des großen Kunstfreundes Franz Anton Grafen von Rottal († 1762), des letzten seines Geschlechtes, dirigirte der, 1745 mit seiner Frau an das Hoftheater in Wien berufene, Kapellmeister und überaus fleißige Compositeur Ignaz Holzbauer (Notizenblatt d. hist. S. 1869 S. 22).

Ein enthusiastischer Musikfreund war der in Mähren und Böhmen reich begüterte Adam Graf von Questenberg (geb. 1678, gest. zu Prag 1752, als der letzte seines Geschlechtes, S. d. Beil. S. 160), k. k. Reichshof- und 1723 geh. Rath. Er war ein besonders großer Kenner und Freund der schönen Künste, baute das neue prächtige Schloß mit eben so schönen Gartenanlagen in Jarmeritz, stellte daselbst eine Bibliothek und werthvolle Gemäldesammlung auf, liebte insbesondere die Musik, in welcher er selbst trefflich ausgebildet und ein vortrefflicher Lautenspieler war, und für deren Förderung in Mähren er wesentlich wirkte.

Auf seine Veranstaltung wurden manche große Oratorien zu Brünn mit vielem Ruhme aufgeführt. Er ist im J. 1728 als Lautenvirtuos in fast ganzer Figur, sein Lieblingsinstrument spielend, nach einem Gemälde von J. Kupezky, von A. und J. Schmutzer in Folio in Kupfer gestochen (Wurzbach, biogr. österr. Lexikon XXIV. 147—151, der (nach Gerber und Dlabacz) aus ihm und einem Hermann Freih. v. Q. zwei verschiedene Personen macht. S. über ihn als Tiorbespieler 1724 d. S. 179). Auch seine Tochter Maria Charlotte Antonia Josepha Gräfin von Q. war eine ausgezeichnete Pianistin und ist als solche in einem großen Blatte, Kniestück, von A. und J. Schmutzer in Kupfer gestochen.

Wir haben anderwärts (in der Theatergesch. Mähr. und Schl. S. 163) erwähnt, daß in dem vollständig eingerichteten Theater im jarmeritzer Schlosse fremde Künstler die besten Musikstücke jeder Art, insbesondere aber ital. Opern aufführten.

Auf dem Theater im Schloße Jarmeritz ließ Graf Questenberg auch die größten Opern von seiner Musikkapelle aufführen, welche selbst der kunstsinnige kaiserliche Hof mit seinem Besuche beehrte (S. Graf Rudolphstadt von der Georges Sand). Als Beispiel diene der Titel des gedruckten Textes der Oper: Atalo osia la verita nell' inganno. Dramma per musica fatto produrre da sua Eccelenza il Signore Giovanni Adamo Conte di Questenberg sul teatro del suo Castello di Jaromeriz e contato da suoi musici. Per l' autunnale consueto divertimento nell' Anno 1731. La poesia é del Abbate Sylvani. La musica del Sig. Antonio Caldara, Vice-Maestro di Capella di Sua Maesta Ces. et Cat. Vienna d' Austria, appresso Gio. Pietro van Ghelen, Stampatore di Corte di Sua Maesta Cesarea e Regia Cattolica. 12. 80 S. und 16 S. intermezzi di Lisetta, ed Astrobolo.

Der geniale Sonderling Albert Joseph Graf von Hoditz († 1778) hatte in seinem Feensitze Roßwald auch ein regelmäßiges Theater. Seine von Natur aus glühende und productive Einbildungskraft befruchteten noch mehr der Aufenthalt am glänzenden Hofe Carl VI. und Reisen in Italien. Wie durch einen Zauberschlag verwandelte er Roßwald in einen Vereinigungspunkt aller nur erdenklichen Lustanstalten, die Kunst und Natur nur immer hervorzubringen vermochten, alles in der wunderlichsten Mischung, alte Ruinen, Höhlen der Druiden mit Altären, in Höhlen gehauene geheimnißvolle Grotten, christliche Einsiedeleien, indianische Pagoden, chinesische Altäre, antike Mausoläen, eine Liliputaner-Stadt, an 6000 Wasserkünste, römische Opfer- und Hirtenfeste, unterirdische Illuminationen mit Tänzen und Concerten, Spiele der Meergötter und Najaden auf dem Wasser, chinesische und Feste der amerikanischen Wilden, musikalische Darstellungen, opera buffa, deutsche Schauspiele u. s. w. Und dies Alles mit seinen Bauern und Bäuerinnen, die er selbst zu Schauspielern, Musikanten, Tänzern, Malern, Bildhauern, Feuerwerkern, Wasserkünstlern und Gärtnern schuf.

Bei der Biidung eines regelmäßigen Theaters war ihm der als wiener Hofschauspieler 1815 gestorbene Johann Heinrich Müller behilflich, der sich 4 Jahre (1757—1761) zu Roßwald aufhielt (Oesterr. Encykl. 3. B. S. 727), Alle diese mit ungeheurem Aufwande zu Stande gebrachten Schöpfungen zerfielen

noch vor des Grafen Tod (Meine Theatergesch. S. 163). Nebst Müller, welcher desselben Theater-Direktor, Bibliothekar, Oberjägermeister, Conncnpriester, Professor seiner ihm unterthänigen Jugend in der Geographie, Historie, Numismatik und Heraldik und sein Sekretär zugleich war (Wurzbach XIX. 383), befanden sich auch in des Grafen Kapelle der als Compositeur und Virtuos geschätzte Heinrich Klein (geb. 1756), schon im Alter von 17 Jahren Musikdirektor (S. d. Beil. S. 122) und der als Compositeur nicht minder geachtete Carl Hanke (geb. 1754) als Musikdirektor der gräflichen Kapelle, welche, ungeachtet sie aus lauter Dienern des Grafen in Verbindung mit einem Theater bestand, dennoch einen ausgezeichneten Ruf genoß, so daß selbst Friedrich der Große, als er 1777 den Grafen in Roßwald besuchte, viel Freude daran fand (S. d. Beil. S. 105).

Weniger Nachrichten haben sich erhalten von anderen Kapellen an Adels-Höfen. Zu Sorau, wo schon im Anfange des 17. Jahrhunderts (einige Jahre nach 1626) der durch seine Compositionen und theoretischen Werke bekannte Cantor Kelz lebte (Bernsdorf II. 589), hielt Graf von Promnitz († 1664) eine Kapelle, welcher als Direktor der als Compositeur und musikalischer Schriftsteller bekannte Printz († 1717. S. Bernsdorf III. 237) vorstand. Der durch seine Verschwendung renommirte Fürst Franz Sulkowsky, welcher sein Bräuhaus zu Bielitz in ein Theater umstaltete, hielt in Sorau eine Kapelle, deren Kapellmeister in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhundertes der beliebte Componist Hennig war (eb. II. 378); die Kapelle des vortrefflichen Musikers und großen Musikfreundes Grafen Rudolph von Sobek zu Koschetin in Oberschlesien hatte (bis zur Auflösung 1783) einen so ausgebreiteten Ruf, daß die größten Virtuosen damaliger Zeit dahin reisten, um sich hören zu lassen und zugleich das Orchester kennen zu lernen (S. d. Beil. S. 177); ihr gehörte auch der fertige Violinspieler und gewandte Musikdirektor Janitzek († 1806) an (Bernsdorf II. 485). Orschler, Componist und einer der ausgezeichnetesten Violinvirtuosen seiner Zeit, wurde auf Kosten eines Grafen Zierotin in Wien ausgebildet, hielt sich seit 1730 bei einem Grafen in Olmütz auf, wurde darauf Kapellmeister beim Fürsten Lichtenstein und um 1758 erster Violinist in der kaiserl. Kapelle zu Wien (S. d. Beil. S. 152). In den Sommer-Residenzen zu Feldsberg und Eisgrub hielten diese Fürsten Theater und Musik, für welche Kornhäusel (1815) eines der geschmackvollsten und zierlichsten Haustheater und einen prächtigen Musiksaal baute (meine Theatergesch. S. 162); der Compositeur Triebensee war (s. 1796) Kapellmeister des Fürsten in Wien und Feldsberg (Schilling VI. 699). Graf Joseph Sedlnitzky, ein großer Musikfreund und selbst ein fertiger Cello- und Violinspieler, gründete zu Geppersdorf eine ganz vollkommene Musikkapelle, welcher unser Rieger (bis 1787) angehörte (S. d. Beil. S. 161). Mehr hieher, als zur Kirchenmusik zu beziehen ist die (S. 151) schon erwähnte Kapelle des lebenslustigen breslauer Bischofs Grafen Schaafgotsch in seinem Residenzschlosse zu Johannesberg in Oesterr. Schlesien. Hier schuf der seiner Zeit berühmte Gründer der deutschen komischen Oper Carl Ditters von Dittersdorf ein neues dramatisches Leben. Er vervollständigte (1769) nicht nur die fürstliche Kapelle, sondern richtete auch aus den Trümmern des Schloßes ein artiges Theater ein,

an welches Pichel, Renner nebst seiner Tochter und Ungericht aus Wien berufen wurden. Der fürstliche Beichtvater, Pater Pintus, ein guter italienischer Dichter, lieferte ihm die Texte und Dittersdorf componirte seine beliebten Opern

Der Krieg von 1778 löste die Kapelle und das Theater in dem gänzlich verwüsteten Schloße auf. Die erstere wurde zwar wieder hergestellt und an derselben wirkte als Concertmeister der als Compositeur und Violinspieler ausgezeichnete Franz Götz (Dlabacz böhm. Künstlerlexikon I. 481). Sie erhielt sich, obwohl getrennt, auch als der Fürst in die Administration verfiel (1787) durch die Unterstützung mehrerer Dilettanten (der Schwester des gefeierten Dichters Baron Zedlitz, dessen Vater Landeshauptmann in Johannisberg war u. a.) und Dittersdorf veranstaltete auch wieder ein kleines Theater im bürgerlichen Schießhause; aber beide gingen mit dem Tode des Grafen Schaafgotsch (1795) ganz ein (Hoffmann, die Tonkünstler Schlesiens, Breslau 1830, S. 68—72. (S. hier d. Beil. S. 86.)

Auch die olmützer Bischöfe, welche seit Jahrhunderten in fast ununterbrochener Reihe in ihren Residenzen Olmütz, Kremsier und Wischau die Tonkunst pflegten (S. S. 142), haben gewiß neben der Kirchen- auch der weltlichen Musik gehuldigt und vom Bischofe Cardinal Troyer († 1758) mag sich die Liebe zu dieser Muse in der Familie fortgepflanzt haben, da in den 1780ger Jahren Graf Troyer und seine beiden Söhne, alle drei Virtuosen auf Blasinstrumenten, einen musikalischen Salon in Brünn hielten, und der Geheimrath und Oberstthofmeister des olmützer Erzbischofs Erzherzog Rudolph, Ferdinand Graf Troyer, einer der vorzüglichsten Clarinettspieler war (S. d. Beil. S. 185).

Der edle und liebenswürdige Carl Fürst von Lichnowsky († 1814), einer jener Kavaliere, welche im wiener Musikleben eine hervorragende Rolle spielten, der Gönner Mozart's, der Freund und Gönner Beethoven's (Hanslik's wiener Concertwesen S. 47, 50), hielt in seinem wahrhaft fürstlichen Schlosse Grätz bei Troppau ein Dilettanten-Theater. Anton Isidor Fürst von Lobkowitz († 1819), einem Hause angehörig, das „die wahre Residenz und Akademie der Musik" genannt wurde, war ein Gönner nicht weniger Tonkünstler (österr. Encyklop. III. 471, Wurzbach XV. 307, Hanslik S. 48), auch mährischer, namentlich Franz Kromer, Joh. Czerwenka, Friedrich Hradecky, Wenzel Grohmann, Purebell, Sedlaczek, Ružiczka, Wranitzky (Löwenkron's mähr. Denkwürdigkeiten, MS. II. 39). Zu einer Zeit, wo in Böhmen, dem musikalischen Werbbezirke von ganz Deutschland, dem Lande, wo die Zahl der Privatkapellen ohne Zweifel am größten war, dieselben gegen das Ende des vorigen Jahrhundertes nach und nach eingingen und ein fortschreitender Verfall der Musikpflege bemerkbar wurde, wo in Wien (um 1808) der aristokratische Musikcultus zuletzt glänzend aufflackerte, wo die Musikpflege von der kunstliebenden Aristokratie in die Hände des bürgerlichen Dilettantenthums gelangte (die fürstl. Privatkapellen und der musicirende Adel, bei Hanslik S. 36—52), erreichte die Musikkapelle des Grafen Haugwitz († 1842) in Namiest einen hohen Ruf (S. d. Beil. S. 47—51), ließ seine Gemalin in Swietlau durch ihre Kapelle größere Tonstücke der besten Meister mit vieler Präcision aufführen (eb. S. 106), brachte der

letzte kais. Hofmusikgraf Adolph Graf von Podstatzky-Liechtenstein († 1849) auf seinem Schloßtheater zu Teltsch auch die größten Opern (z. B. Tancred, Zampa, die Puritaner u. a.) mit der glänzendsten Ausstattung und künstlerischer Fertigkeit zur Aufführung und unterhielt, größtentheils auf seine Kosten, eine Kapelle für Blasinstrumente von 12 Personen (meine Theatergesch. S. 164). Und in die Zeit der Abnahme und des Eingehens des aristokratischen Musikcultus raget leuchtend hinein die Wirksamkeit der Grafen Michael von Bukuwky (S. die Beil. S. 51—60) und Ferdinand Peter von Laurencin (eb. S. 134).

D. Die Theater-Musik.

(S. Wesen und Geschichte der Oper, von Fink, Leipzig 1838; die ausführlichen Artikel: Oper, Operette, von demselben, in Schilling's Universal-Lexikon der Tonkunst, 5. B., Stuttgart 1841, S. 219—254; Bernsdorf's Universal-Lexikon der Tonkunst, 3. B., Offenbach 1861, S. 71—77, Jones' Gesch. d. Tonkunst, herausg. von Mosel S. 91—104, Brendel, Geschichte der Musik I. 66 ff., 90 ff., 197 ff., 258 ff., meine Gesch. d. Theaters in M. und Schl. S. 49, 55, 63, 77, 84, 86).

Wir haben (S. 22, 23, 45, 48, 125, 127, 130, 133, d. Beil. S. 10, 27) angedeutet, wie zu Anfang des 17. Jahrhundertes von Italien aus eine neue Musik aufkam und ihre Herrschaft nach und nach über Europa und die Welt verbreitete, — die Oper d. i. ein mit Gesang und Orchestermusik oder doch Instrumentalbegleitung nothwendig vereintes Drama, in welchem Poesie und Musik in innigster Verbindung einander gegenseitig bestimmen, einerseits die Poesie Gesang wird, andererseits sich die Musik durch lebendige Schilderung der Stimmungen und Charaktere zur Poesie erhebt. Kürzere theatralische Spiele dieser Art, Tafelmusiken u. dgl. hießen Serenaden (Schilling VI. 341, Bernsdorf III. 559), und wo sie getanzt wurden, Ballete (Schilling I. 414, Bernsdorf I. 328), und wo sie von fürstlichen Personen im Costume aufgeführt wurden, Maskeraden (Schilling IV. 585, Bernsdorf II. 908).

Bei der überwältigenden Herrschaft, welche die Oper gewann, wird es gerechtfertigt sein, bei ihrer Erfindung und Entwicklung etwas zu verweilen.

Als im 15. und 16. Jahrhunderte in Italien die Künste und Wissenschaften nach langem Schlafe wieder erwachten und das Studium der classischen Sprachen mit unersättlicher Begier getrieben wurde, wollte man auch die Künste wieder jener Höhe zuführen, auf welcher sie bei den Griechen und Römern in ihrer größten Blüthe gestanden hatten. Man zog die reiche Anschauung an den Mustern der Rede, der Dichtung und Plastik zu Rathe und war durch Nachbildung zu manchem erfreulichen Resultate gelangt. Noch aber fehlte es in einer Kunst — der Musik — an Vorbildern und didactischen Werken, um sich eine Vorstellung von der Art und Weise zu machen, durch welche Mittel besonders die Griechen die wunderähnlichen Erfolge bei der Verbindung des Drama's mit der Musik erzielt hatten. Was vom Alterthume über Musik erhalten war, konnte eher dazu dienen, die Geister zu verwirren, als sie zu erhellen; das hielt aber nicht davon ab, daß man muthig das Ziel verfolgte, eine dramatische Musik

zu erfinden, welche geeignet wäre, auf das Gemüth der Zuhörer einen ähnlichen Eindruck zu machen, als man so oft von den Griechen gehört hatte. Eine Anzahl solcher vom hellenischen Geiste berauschter Männer hatte sich im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts in Florenz zusammengesellt, wo die kunstfördernden Medicäer jede Kunstbestrebung eifrig unterstützten. Man versammelte sich in dem Hause des Giovanni Bardi aus der gräflichen Familie der Vernio, der ein vielseitig gebildeter Mann, selbst als Dichter nnd Componist sich bethätigt hatte. Man erkannte bald, daß man den Weg zu dem vorgesteckten Ziele sich selbst bahnen müsse, und vereinigte sich darüber, daß, um allgemeine und lebhafte Wirkungen bei den Zuhörern zu erreichen, leichte Verständlichkeit des vorgetragenen Gedichtes und ein genaues Anschmiegen der Musik an das Wort die erste Bedingung sei, von der man sich Erfolge versprechen könne. Da nun die bisherige polyphone Behandlung der Musik, die zuletzt von den Niederländern bis zur Künstelei getrieben wurde, den Text zerreiße und unverständlich mache, so war der erste Beschluß, diese Art der Behandlung vor allem von der dramatischen Musik ganz entfernt zu halten. Auch darüber einigte man sich, daß es nicht angemessen sei, die Empfindung des Einzelnen durch einen ganzen Chor aussprechen zu lassen, es wurden daher mehrstimmige Gesänge nur für geeignete Fälle zugelassen, dafür aber Einzelgesänge (Monodien) anfangs mit einfacher Begleitung eines einzigen Instrumentes, der Lyra oder Laute, zugelassen. Schon diese ersten Versuche hatten ungeachtet ihrer Unvollkommenheit Beifall gefunden und zu weiteren Fortschritten ermuntert. Da diese Monodien dem arioſen Style angehörten, allerdings noch ohne Arien im spätern Sinne zu sein, so erkannte man doch bald, daß es Gemüthszustände im Drama gebe, welche sich nicht so erheben, um damit einen wirklich gesungenen arioſen Vortrag zu rechtfertigen; es mußte eine Zwischenstufe des Vortrages gefunden werden, welcher zwar nicht im rhythmisirten, arioſen Style gehalten war, aber auch nicht in den einfachen Redeton znrücksank. Dieses zu erfinden war nun Jacopo Peri (Schilling V. 423, Bernsdorf III. 160), einem Florentiner, gelungen, der zugleich ein tüchtiger Sänger und Meister auf dem Clavier war; er hieß der Style rappresentativo, recitativo oder parlante, womit man meinte, den dramatischen Styl der Alten nun endlich wieder aufgefunden zu haben. Peri gibt selbst Rechenschaft von den Gedanken und Wünschen, welche sein Streben nach Herstellung dieses dramatischen Musikstyles im Geiste der Alten geleitet haben. Er sei der Meinung gewesen, sagt er, die Griechen und Römer hätten für die dramatische Poesie einer musikalischen Ausdrucksweise sich bedient, welche zwar über die gewöhnliche Sprache hinausgreife, aber doch nicht bis zum eigentlichen Gesange sich erhebe, sondern vielmehr zwischen beiden in der Mitte stünde — sowohl hinsichtlich des Tonfalles als auch der Bewegung; bezüglich der letzten mußte eine solche Ausdrucksweise zwischen der gedehnten, getragenen Bewegung des Gesanges und der rasch dahinströmenden Rede die Mitte halten. Ferner habe er beobachtet, wie manches in der Deklamation einen solchen Nachdruck erhalte, daß es der Hervorhebung durch eine dazu angeschlagene Harmonie zugänglich sei, während wieder im freien Verlaufe des Sprechens vieles vorkomme, das als tonlos sich unterordne, daher nicht für jeden Ton des Gesangs einen

Accord fordere. „So merkte ich", fährt er fort, „auf den Wechsel in Hebung und Senkung der Stimme, wie er bei den mannigfachen Gemüthserregungen der Trauer, Freude u. dgl. erscheint, und ließ an solchen Stellen je nach Maßgabe der Stärke der Erregtheit die Unterstimme sich fortbewegen oder zu con- und dissonirenden Intervallen des Gesanges ruhen, bis die Stimme des Recitirenden durch mehrere Töne hindurch wieder an eine solche Stelle gelangte, welche in der gewöhnlichen Rede betont wird und einen neuen Accord begehrt". Wie Peri nun zwar nicht behauptem möchte, daß der dramatische Gesang der Alten genau eben so beschaffen gewesen sei, so glaubte er doch, daß ein solcher Gesang so beschaffen sein müsse, sobald er der Rede genau sich anzuschließen trachte.

Damit waren, wenn auch nicht die antike Darstellung des Drama's, wohl aber die wesentlichen Hauptformen der nachherigen Oper, der Einzelgesang und mehrstimmige Gesänge mit Begleitung, die Arie und das Recitativ zugleich ein Drama mit ununterbrochener Musik zu Stande gebracht und das Dramma per musica, welches Peri nach seinen Ansichten componirt hatte, war ein Gedicht von Ottavio Rinuccini, und wurde 1594 oder 1595 im Corsischen Hause in Rom aufgeführt. Es hatte den Titel „Dafne" und behandelte die Mythe ihrer Metamorphose in den Oelbaum. Der Beifall war allgemein, und man war völlig überzeugt, damit das längst Gesuchte und sehnlichst Erwünschte gefunden zu haben.

Mit noch viel größerem Beifalle wurde das zweite Dramma per musica, das Schäferspiel „Euridice", Text von Rinuccini, Musik von Peri, aufgenommen, welches im Jahre 1600 zur Feier der Vermälung Heinrich IV. von Frankreich mit Maria von Medici am herzoglichen Hofe zu Florenz vor einer glänzenden Versammlung ausgezeichneter Künstler und angesehener Herren vom Adel aufgeführt wurde.

Ungeachtet ihrer primitiven Beschaffenheit übte doch die neue Oper, als ein Kunstwerk, in welchem man die dichtende, tönende und mimische Kunst zu einem Ganzen verbunden genießen konnte, allgemeine Anziehungskraft aus. Während durch die dramatische Musik das Gefühl erregt wurde, reizten und beschäftigten die Sinne der Aufwand und die Pracht der Aufzüge, Gewänder und Dekorationen, wozu schließlich noch der Tanz trat. Es war daher begreiflich, daß bei einer leicht erregbaren Nation die Begierde nach dieser neuen Herrlichkeit alsbald zum unglaublichen sich steigerte. Indeß erwuchsen damit auch Gegner und zwar waren es die besseren Componisten, welche mit ganz anderen Kunstgrundsätzen aufgewachsen waren und auf die Beschäftigung mit dem leichtfertigen Musikdrama, wie auf ein dilettantisches Spiel, beinahe mit Verachtung herabsahen. Allein die Zeitströmung war stärker als der Widerstand und bald (1621) sollte der Oper die höhere künstlerische Weihe zu Theil werden, indem ein Tonsetzer von großem Genie und anerkannter Vortrefflichkeit als Contrapunktist sich ihr zuwandte. Dieß war Claudio Monteverde, geboren zu Cremona 1568, Kapellmeister zu Mantua, endlich von 1613 bis 1643, in welchem sein Tod erfolgte, Kapellmeister an der Marcuskirche in Venedig (Schilling IV. 740, Bernsdorf II. 1071). Das Streben dieses bedeutenden Tonmeisters seines Zeitalters ging nun dahin, leidenschaftlich stark

erregten Zuständen den angemessensten musikalischen Ausdruck zu verleihen und auf diesem Gebiete ließ er auch alle seine Vorgänger und Mitlebenden weit zurück. Zu diesem Ende wagte er Intervallenverbindungen, welche ihm von seinen Zeitgenossen heftige Anfechtungen zuzogen, deßungeachtet aber in die Praxis der folgenden Zeit übergingen und für die Behandlung der Harmonie Epoche machten. Außerdem führte er der Oper eine reichlichere Instrumentirung zu und behandelte sie nicht mehr als bloß accordfüllende, sondern als selbstständige darstellende Kraft.

Nachdem Monteverde die Sprache der Leidenschaften gefunden hatte, fanden sich bald tüchtige Männer, die sie weiter entwickelten und in größeren Fluß brachten. Der nächste war Francesco Colleto genannt Cavalli, geboren zu Venedig um 1600, 1617 unter Claudio Monteverde Sänger der Kapelle von S. Marco, 1638 Organist an der zweiten Orgel, 1668 zweiter Amtsnachfolger des Monteverde († um 1674. Schilling II. 108, Bernsdorf I. 526). Seine erste Oper erschien 1639, dieser folgten bis 1669 38 andere. Vor allem war es sein „Giasone", 1649 für Venedig componirt, der mit dem größten Erfolge die Runde über alle Theater Italiens machte und 1650 in Wien gegeben wurde. Joh. Ad. Scheibe sagt in seinem werthvollen „Kritischen Musikus" (1745) von Cavalli: er sei nach damaligen Zeiten unvergleichlich gewesen. „Sein Recitativ übertrifft alles, was ich in dieser Schreibart von allen italienischen Meistern jemals gesehen habe. Er ist neu, kühn, ausdrückend und folgt dem Charakter aufs genaueste."

Nächst Francesco Cavalli hatte auf die Entwicklung des dramatischen Musikstyles nach dem Urtheile seiner Zeitgenossen den größten Einfluß Giacomo Carissimi, denn von seinen dahin gehörigen Werken sind nur Bruchstücke bekannt. Er war um 1604 in der Nähe von Rom geboren, war Kapellmeister in der Apollinariuskirche in Rom und blühte hauptsächlich von 1635—1680 (Schilling II. 130, Bernsdorf I. 509). Seine Thätigkeit im dramatischen Fache concentrirte sich in der Cantate und im Oratorium (worauf wir gleich nachher zurückkommen), allein die Rückwirkung seines Styles auf die eigentliche Oper wurde allgemein anerkannt und von seinen ausgezeichnetsten Schülern weiter entwickelt. Unter diesen waren die nachmaligen berühmten Namen Alessandro Scarlatti, Bononcini, Bassani, eben so auch Marco Antonio Cesti. Dieser letzte war 1625 geboren, später Hofkapellmeister Kaiser Leopold I., und starb zu Venedig um 1670. Er trat 1649 mit seiner ersten Oper „Orontea" auf, dieser folgten noch sechs andere, worunter besonders „La Dori" in allen bedeutenden Städten Italiens den größten Beifall fand und auch 1664 in Wien gegeben wurde. Sein vorzügliches Verdienst bestand darin, daß er von den Formen und Erfahrungen im Dramatischen, welche Carissimi und er selbst innerhalb der Cantate gewonnen hatten, in der Oper Gebrauch gemacht und diese dadurch auf eine höhere Stufe gehoben hatte.

Die Oper dieser Periode zeigte im Ganzen bereits ein ausdrucksvolles, der Rede zwanglos folgendes Recitativ: der arioso Gesang erscheint seit Carissimi und Cavalli weit entwickelter, kleine Instrumentritornelle umschließen und

unterbrechen die arioſen Geſänge, nur der Chor iſt von keinem dramatiſchen Intereſſe.

Die Periode des Glanzes der italieniſchen Oper beginnt aber mit Aleſſandro Scarlatti, von deſſen Lebensverhältniſſen nur wenig bekannt iſt (Schilling VI. 153, Bernsdorf III. 441). Er war ein geborner Neapolitaner, oder wahrſcheinlicher ein Sicilianer, der etwa von 1650—1725 blühte. Seine muſikaliſche Thätigkeit begann um 1680, als er ſich von ſeinem Lehrer Cariſſimi trennte; er ward bald darauf als königlicher Kapellmeiſter nach Neapel berufen, wo er bis an ſein Ende verblieb und eine ebenſo ſegensreiche als faſt unglaublich ausgebreitete und vielſeitige Kunſtthätigkeit entwickelte. Als Componiſt verſorgte er Kirche, Kammer und Theater mit ſeinen Schöpfungen; neben einer großen Menge von Motetten, Pſalmen, ſchrieb er an 200 Meſſen, 7 Oratorien, über 100 Opern und ein halbes Tauſend Cantaten. An Schülern hatte er Zulauf aus allen Landen Europa's; als Sänger und Singmeiſter iſt er der Begründer des modernen dramatiſchen Geſanges; die von ihm geleitete Kapelle erregte ſogar Corelli's Erſtaunen.

In der Muſikgeſchichte wird Scarlatti der Vermittler des großen Styles Paleſtrina's mit dem ſchönen Styl genannt. In ſeinen Kirchenſachen gehört er als Vertreter des gelehrten Contrapunktes und ſtrengen Styls, gleich Lotti, Fux, Berardi, dem älteren Bononcini der alten Schule an, andererſeits bezeichnen ſeine dramatiſchen Werke mit Rückſicht auf Geſangreichthum, Schönheit der Melodie, Fülle und ſinnliche Unmittelbarkeit, die Richtung der von ihm begründeten neapolitaniſchen Schule.

Mit Scarlatti beginnt die moderne italieniſche Oper; an ihn knüpft ſich ihre ganze weitere Entwicklung zu Neapel, Venedig, Bologna, Wien und ihre Hauptvertreter Giovanni Bononcini, Ant. Caldara, Franc. Conti, alle drei in Wien thätig, verfolgten die von ihm geöffneten Bahnen, und auch G. Händel ſtudirte ihn mit dem größten Eifer. Seine ſtets originelle, friſche Melodik war mit lebhaft treffendem Ausdruck gepaart, der auch im Komiſchen mitunter ganz unnachahmlich war; ſeine höhere Durchgeiſtigung und knappere, ſichere Geſtaltung der dramatiſchen Melodie war es beſonders, wodurch er auf Zeitgenoſſen und Nachkommen ſo anregend wirkte.

Als ein Seitenzweig, und mit ihr nahe verwandt, entwickelte ſich neben der dramatiſchen Muſik das Oratorium. Aus unſcheinbaren Anfängen in der Mitte des 16. Jahrhunderts hatte in Rom der Prieſter Filippo Neri (1551) unter Mitwirkung von Giovanni Animuccia, Kapellmeiſter am Dome zu St. Peter, und nach deſſen Tode mit Paleſtrina zur Erbauung der Zuhörer in den Faſten eine Art vierſtimmiger hymnenmäßiger Geſänge eingeführt, wobei hie und da auch einzelne Stimmen den Chor ablösten. Dieſe, Laudi spirituali genannt, hatten mit dem nachherigen Oratorium nur eine äußere Aehnlichkeit durch den volksmäßig bibliſchen Inhalt und durch die Ausſchließung ſichtbarer Darſtellung der Handlung, ungeachtet nach und nach das Oratorium zu einem dramatiſchen Kunſtwerke ſich entwickelte. Zu ihrem Aufſchwung führte aber die Kammer-Cantate (Cantata da camera), wie ſie von Cariſſimi zu einer Art dramati-

scher Scenen mit Recitativen, ariosen und Ensemblesätzen ausgebildet wurde. Es ist klar, da jeder auf Sinnenreiz der Augen gerichtete Bühnenapparat entfernt gehalten wurde, daß die Cantate, um dramatische Wirkungen zu erzielen, durch Reinheit des Styls, Schönheit der Form, und künstlerische Behandlung der Stimmen dasjenige durch Musik allein ersetzen mußte, was ihr durch den Mangel an scenischer Einwirkung entging. Der Höhenpunkt, welchen das Oratorium durch Joh. Seb. Bach und Chr. Händel erreichen sollte, fällt in eine spätere Periode.

Wenn auch die neuentstandene Oper von ihren Hauptpflegestätten zu Bologna und Venedig in kürzester Frist über ganz Oberitalien und hierauf auch später in Unteritalien mit unwiderstehlicher Kraft sich nicht verbreitet hätte und eine wahre Sehnsucht nach diesem Hochgenuße nicht erwacht wäre, so genügte allein der hohe Standpunkt, welchen die Musik im 16. und 17. Jahrhundert schon vor Palestrina in Italien eingenommen hatte, um den Norden von Europa nach diesen süßen Früchten Ausoniens lüstern zu machen, und die Regenten waren eifrigst bemüht, nicht nur die Componisten dieser lieblichen Musik, sondern auch die Künstler an sich zu ziehen, welche allein geeignet waren, die Compositionen ihrer Stammesverwandten würdig zu Gehör zu bringen. In Oesterreich hatten schon 1619 unter Kaiser Ferdinand II. die bereits erwähnten italienischen Kapellmeister ihren Einzug gehalten und eine Anzahl Sänger und Instrumentisten waren ihnen gefolgt; allein die alles verheerende Wuth der Religionskriege in Deutschland (1618—1648) ließen es erst unter Kaiser Ferdinand III. (1637—1657) nach mehrfachen Versuchen mit Cantaten und kleineren Theaterfesten dahin kommen, daß die erste große Oper (L'Inganno d'amore, von Bertali, 1653) gegeben werden konnte, worauf dann, nachdem das Eis gebrochen war, unter Kaiser Leopold I. (1658—1705) die hereindrohende musikalische Fluth aus Italien alles andere verdrängend sich ausbreiten konnte. Bis zum Schluße des 17. Jahrhunderts waren bereits 379 Opern, feste teatrali und Oratorien in Wien zur Aufführung gekommen, und darin war es wohl nur von Venedig übertroffen worden. Von den deutschen Residenzstädten rivalisirten München (F. M. Rudhart, Gesch. der Oper in München, 1865) und Dresden (Fürstenau, Geschichte der Musik in Dresden) in ihren musikalischen Leistungen mit Wien, das aber außer nachhaltigeren finanziellen Mitteln auch die sorgsame methodische Pflege der Musik durch kunstverständige Regenten und ein empfängliches Publikum vor den beiden andern Städten voraus hatte (Köchel's Fux, Wien 1872, S. 29 ff.)

Wir haben schon früher (S. 165 ff.) erwähnt, mit welcher leidenschaftlichen Vorliebe vorzüglich die Oper am kaiserlichen Hofe gepflegt worden ist, mit welcher Pracht und mit welchem Aufwande nie gesehene Aufführungen Statt fanden; wir wollen nur noch einige der hervorragendsten Persönlichkeiten namhaft machen, welche zu ihnen in Beziehung stehen und auf die Zeit einwirkten.

Zu den frühesten bekannten dramatischen Componisten in Wien gehören die Hofkapellmeister Antonio Bertali († 1669), der Verfasser der ersten großen Oper, welche (1653) in Wien aufgeführt wurde, und Giov. Felice Sances († 1679), mehr für die Kirche thätig, der Vice-Kapellmeister Antonio Cesti († um 1669), dessen Oper „La Dori" auf ihrem Ruhmeszuge durch halb

Europa 1664 in Wien in Scene kam, der überaus fruchtbare Hofkapellmeister Antonio Draghi († 1700), der Hofkapellmeister Schmelzer († 1680), der erste Deutsche, welcher die Phalanx der ital. Hofkapellmeister durchbrach u. v. a. (Köchel's Fux S. 42 ff.) Die Glanzperiode der kaiserl. Hofmusikkapelle begründeten aber Fux, Caldara, Conti und Porsile.

Allen voran steht der kaiserl. Hofcomponist und Hofkapellmeister (1698—1741) Johann Joseph Fux (geb. zu Hirtenfeld in Steiermark um 1660, gest. zu Wien am 13. Februar 1741. S. über ihn Schilling III. S. 104, Gaßner 320, Bernsdorf I. 74, Wurzbach österr. biogr. Lex. V. 41, die ausgezeichnete Biographie von Dr. Ludwig Ritter von Köchel, Wien 1872*), welcher wegen seiner Instrumental-Compositionen schon zur Zeit des Erscheinens seines Concertus musico-instrumentalis, in VII. Partitas divisus (Nürnberg 1701) eines weit verbreiteten Rufes sich erfreute, diesen durch seinen, in die deutsche, italienische, französische und englische Sprache übersetzten Gradus ad Parnassum (1725) über ganz Europa und den Wandel der Zeit hinweg verbreitete, und denselben nicht nur durch seine, fast ausschließend von Sängern und Sängerinnen ersten Ranges aufgeführten Oratorien und seine ernst-festlichen, wie heiter-anmuthigen Opern mehrte, sondern auch zu einer Zeit, wo man den verführerischen Tönen der lockeren Opernmusik begierig lauschte, doch dasselbe Publikum für den Ernst seiner, durch ein auserlesenes und der Zahl nach selten oder gar nicht erreichtes Orchester (die kais. Hofkapelle) aufgeführten Kirchencompositionen (289 von seinen 405 nachgelassenen Werken) empfänglich zu erhalten wußte.

Ihm würdig an der Seite stand der Vicekapellmeister und Componist Antonio Caldara (geb. zu Venedig um 1670, gest. zu Wien 28. Dezember 1736), welcher während seiner zwanzigjährigen Dienstleistung in Wien eine seltene Thätigkeit entwickelte, von welcher die Partituren von 37 großen Opern, 26 Serenaden und 29 Oratorien, ganz abgesehen von seinen nicht minder zahlreichen Compositionen für die Kirche und die Kammer, hinlängliches Zeugniß geben. (Schilling II. 81, Bernsdorf I. 486, Wurzbach II. 236, Köchel's Fux 91—94, 150—2 und Index.)

Auch der kaiserl. Hofcomponist Franzesco Bartolomo Conti aus Florenz (geb. 1682, gest. in Wien 1732), entwickelte eine bedeutende musikalische Thätigkeit in der Composition von 16 großen Opern, 13 Serenaden, 9 Oratorien und einer beträchtlichen Anzahl von Cantaten und legte ein hervorragendes Talent zur komischen Oper an den Tag (Schilling II. 300, Bernsdorf I. 598, Köchel S. 94 und Index).

Der kais. Hofcomponist Giuseppe Porsile († 1750. S. Bernsdorf III. 215, Wurzbach XXIII. 125, Köchel S. 73, 96, 112) machte sich weniger durch größere Opern, als einige Oratorien und kleinere dramatische Werke geltend.

Die Musik jener Zeit fällt mit der Blüthezeit der Italiener zusammen, welche aber in mehreren Zweigen besonders der Instrumentalmusik in den Deut-

*) Dieses, mit großem Fleiße, Geist und Sachkenntniß geschriebene Werk ist eine Fundgrube der österr. Musikgeschichte jener Zeit.

schen Rivalen fanden. Die Oper blieb aber ihren Texten, Compositoren und Sängern nach beinahe ausschließend italienisch und sagte dem Geschmacke des Hofes sichtlich am meisten zu, weßhalb auch die deutschen Compositoren, Fux nicht ausgenommen, italienische Texte in Musik setzen und willig oder widerwillig dem italienischen Geschmacke huldigen mußten. Unter den italienischen Componisten stand Ant. Caldara den anderen allerdings voran, ungeachtet in einzelnen Partien Francesco Conti (1713—1732) treffliches leistete, und auch der erste kais. Hofcomppsitor (1696) Carl Aug. Badia (1712—1738. S. Köchel S. 49), Giuf. Porsile (1720—1740), Matt. Pnlotta (1733—1740. S. Wurzbach XXI. 253) und später Luc. Ant. Predieri (1739—1740) mit anerkennenswerthen Leistungen hervortraten. Dennoch klagte Fux (1728), daß dermalen ein Abgang an Compositoren sei, indem fast alle Arbeit auf den Vice-Kapellmeister Caldara allein falle (Köchel S. 222).

Der theatralische Musikgenuß war bisher mehr auf den Hof und die höheren Gesellschaftskreise beschränkt gewesen. Das öffentliche Concertwesen in Wien reicht nicht hinter 1740. Das wiener Theater-Repertorium (von 1752 bis 1757) führt die musikalischen Akademien im Hofburg-Theater als eine stehende Einrichtung an und bemerkt, daß solche an Tagen gegeben werden, wo kein Schauspiel statt fand d. i. an jedem Freitage und an großen Feiertagen. Außerdem waren die Schauspiele die ganze Fastenzeit hindurch geschlossen, während welcher dagegen wochentlich zwei bis drei Concerte im Burgtheater zur Aufführung kamen. Diese bestanden vorwiegend aus Oratorien und Cantaten; aber auch einzelne Chöre, Arien und Instrumental-Produktionen wurden zu einer „gemischten Akademie" vereinigt. Fremde Sänger und Instrumentalisten ließen sich darin hören; das Orchester war das (nach Erforderniß verstärkte) des französischen Schauspiels (Hanslik S. 5).

Der Stadtrath hatte das von ihm 1708 erbaute Theater nächst dem Kärntnerthore den deutschen Comödianten, die bisher in eine enge Bretterbude am neuen Markte verbannt waren, eingeräumt; sie wurden gleichberechtigt gehalten mit den begünstigten italienischen Comödianten, wodurch sie die Aufmerksamkeit und das Interesse der bürgerlichen Kreise auf sich lenkten.

Carl VI. († 1740) war von großem Eifer für die von Scarlatti's Zöglingen durch die Anwendung neuer Mittel vervollkommnete ital. Musik beseelt gewesen und hatte sich mit so bedeutenden italien. Dichtern, wie Apostolo Zeno († 1750. S. österr. Encyklop. VI. 237, Köchel's Fux S. 713—6) und Metastasio († 1782. S. Wurzbach XVIII. 1—21, Köchel S. 187) und mit so bedeutenden Componisten, wie die früher genannten, umgeben. Nach seinem Tode hatte die wiener Hofoper ihren Höhepunkt überschritten. Maria Thereſia förderte dieselbe noch in ihren ersten Regierungsjahren. Später konnte sie sich aber nicht mehr dem Einflusse der Gottsched'schen Bestrebungen entziehen, zudem diese mit den obersten Regierungsgrundsätzen für die Hebung der deutschen Sprache und Literatur im Einklange standen. Wie in weiteren Kreisen die Lust und Freude an deutscher Dichtung und deutschem Gesang erwachte, brach auch eine neue Epoche für Musik, welche durch die Werke der aus den deutschen Organistenschulen

hervorgegangenen Tonheroen Händel († 1759. S. Schilling III. 437, Bernsdorf II. 292, Buchner's deutsche Ehrenhalle 579—91, Jones' Gesch. der Tonkunst, herausg. von Mosel S. 104—110, 123, 183—7) und Bach († 1750. S. Schilling I. 371, Bernsdorf I. 316) einen mächtigen Aufschwung gewann (Brendel I. 226 ff.), und für Theater an. Man bestrebte sich, dem Theater nicht bloß die Bedeutung eines flüchtigen, die Sinne berauschenden Vergnügens, sondern einer mächtigen Bildungsquelle für das Volk zu geben.

Wie es 1747 endlich gelang, das erste regelmäßige Schauspiel („Die allemannischen Brüder" von Krüger) zur Aufführung zu bringen, durch Sonnenfels' Einfluß 1751 eine Theatercensur zu begründen und die extemporirten Possenspiele und Hannswurstiaden nach und nach zu verdrängen, wie Joseph II. das 1741 von seiner Mutter erbaute und 1756 erweiterte Schauspielhaus in der Burg 1776 zum deutschen Hof- und Nationaltheater erhob und das Burgtheater zur ersten Schaubühne Deutschlands schuf, so trat auch für das, 1761 abgebrannte Theater am Kärntnerthor nach dessen Wiederaufbau eine neue Epoche ein. Hier, wo das deutsche Schauspiel mit der, schon nach den Klagen Metastasio's entarteten, italienischen Oper abgewechselt, eigentlich aber ausschließend italienische Opern und Ballete das Repertoire beherrschten, hatte 1764 Christoph Gluck (geboren 1714 zu Weidenwang in der Oberpfalz, gest. 1787. S. dessen Biographie von Schmid, Leipzig 1854, Schilling III. 254, Bernsdorf II. 189, Mosel S. 198 ff., Brendel I. 260 ff., Buchner's deutsche Ehrenhalle S. 592—602, Wurzbach V. 221) durch seinen „Orpheus" der deutschen Oper die Bahn gebrochen und durch die Neuheit der Form und die großen musikalischen Schönheiten die Reform in der Oper überhaupt begründet.

Neben Gluck pflegte Florian Leopold Gaßmann (geb. zu Brüx in Böhmen 1723, gest. 1774. S. Schilling III. 138, Bernsdorf II. 109, Wurzbach V. 96, Hanslik's wiener Concertwesen) das Gebiet der komischen Oper mit großem Geschick. Kaiser Joseph II. hob (1776) die italienische Oper, das französische Schauspiel und das Ballet auf. Franz II. vereinigte 1802 die Direktion beider Hoftheater und widmete ausschließend das Burgtheater dem recitirenden Schauspiele, das Kärntnerthortheater aber der Oper und dem Ballete (Weiß, Geschichte v. Wien II. 295 ff.).

Die Liebe zur Theatermusik, und zwar lange ausschließend zur italienischen, verpflanzte sich vom Hofe und von Wien aus auch nach Mähren, zunächst, wie wir gesehen, an die Adelssitze, später aber auch in die Städte.

Die früheste Spur italienischer Theater-Vorstellungen in Brünn fällt zu Anfang des 18. Jahrhundertes. Dem „an allen Höfen bekannten italienischen Harlekin Sebastian Descio (Sebastian Scio in Berlin, 1705 in Wien) wurde erlaubt, mit seiner italienischen Compagnie deutsche und italienische Comödien während der Fastnachtzeit 1705 zu geben.

Die italienische Oper fand aber erst später hier Eingang. Die Vorliebe für dieselbe verpflanzte sich hieher, wie nach Prag, von Wien aus, wo der Hof keine Kosten für deren Pflege scheute. Sie machte sich in Brünn um 1728 recht heimisch. Die olmützer Universitäts-Bibliothek bewahrt noch folgende, zu

Brünn in der Swoboda'schen Buchdruckerei aufgelegte italienische Opern-Texte: Opera musica, Bruna 1728. Speranza-Musica, 1729. Fozio Franc. 1730. Caldara Ant. 1730. Catena Giov. 1730, 1731. Gargieria Alessandri, 1730. Cornide Tavola-Musica, 1731. Marchese Sig. 1732. Piota triofante, 1738.

Es würde wohl der Mühe lohnen, sie zu würdigen.

Von den in Brünn aufgetretenen italienischen Impressarien ist mir zuerst bekannt geworden Angelo Mingotti. Er gab im Herbste und Winter der Jahre 1732—36 mit italienischen Sängern „musikalische wälsche Opern, untermischt mit Burlesken, seriösen und mehreren Intermezzo-Actionen", in der ständischen Reitschule*), worin er ein eigenes Theater einrichtete, seit 1734 aber in dem von der Stadt im Tafern-Gebäude auf dem Krautmarkte nächst der Taferne neu erbauten Opernhause, welches im Sommer 1732 eröffnet wurde. Es war ganz von Holz erbaut, sehr eng und nur für Opern und Comödien (nicht auch Bälle) eingerichtet (doch veranstaltete der Theaterunternehmer Franz Albert de Fraine 1748 zuerst unmaskirte Bälle in demselben).

Im J. 1736 erscheinen nicht weniger als 4 Unternehmungen in Brünn, die italienischen Sänger des Neri, die hochdeutschen Comödianten Kurz und Bentsch, die Seiltänzer und Luftspringer der Cornelia Eckenberg. Dem ausgezeichneten Theater-Unternehmer Felix Kurz wurde 1736 gestattet, sich im Opernhause nach Wiener Art mit den Operisten zu vereinigen; er versprach 1737 das neu hergestellte Opernhaus ganz einzurichten und in Brünn nie gesehene, kunstreiche, mit Flugwerken, Versenkungen und Maschinen ausgestattete Schauspiele zu geben.

Mingotti, welcher später in Graz durch 7 Jahre und während der Krönung in Preßburg (1741) italienische Opern gab (böhm. Mus. Zeitschr. 1829, 2. Bd. S. 224), folgten die Impressarien Philippo Neri del Fantasia (1736/7, 1738/9, 1739/40, 1740/1) und Allessandro Manfredi (1737 und 1738), welche jedoch selbst in dieser Blüthezeit der italienischen Oper in Brünn nebenbei auch deutsche Comödien und Zwischenspiele gaben, wozu sich letzterer eine deutsche Bande verschrieb. Neri wurde insbesondere auferlegt, vom 1. Oktober 1740 bis zum Ende des Faschings 1741 statt der jährlich gehaltenen italienischen Opern mit seinen 10 Actoren und „einem die massen ehrbar-lustigen Bauern-Hanswurst" Staatsactionen und andere neue Burlesken im Opernhause zu produciren.

Mit der Unterbrechung durch einige Jahre finden wir erst 1749 den Impressario Nicolo Petrioli italienische Opern, Comödien und pantomimische Spiele aufführen. Francesco di Ferrari gab (1751/2) italienische Actionen und Comödien als in dem leichteren Genre der operette buffe und musikalische Intermezzen.

Der glücklichste Nebenbuhler des brünner Theater-Veteranen Kurz, welcher die meiste Zeit seines Lebens dem Vergnügen von Brünn geopfert, arm und

*) S. über die theatr. Vorstellungen in der ständ. Reitschule unter dem Spielberge nächst dem brünner Thore den „mähr. Correspondenten" vom 25. Juli 1866.

verschuldet, ein Greis von 68 Jahren, die Zuflucht im brünner Spitale suchen mußte (1756), und der schon in der Abnahme begriffenen italienischen Oper war der Principal der prager deutschen Gesellschaft Franz Joseph Moser, welcher „in hochdeutscher Sprache, sowohl in ligata als soluta, theatralisch-statistisch-historisch-moralische Schauspiele, Pantomimen, lustige und nach Belieben traurige Actionen" gab (1752), auf die Einrichtung des Theaters, Maschinen und Dekorationen viel verwandte (1752 und 1753) und sich auch mit den italienischen Künstlern vereinigte (1754).

Noch hielten sich aber die seriösen wälschen Opern, musikalische Intermedien und die Comödien Goldoni's, die italienischen Opern und Comödien, welche die Impressarien Francesco Crosa (1756, 1757/8), Biagio Barzanti (1757) und Giuseppe Franceschini (1759/60, 1762) auf der brünner Bühne darstellten. Allein schon die italienischen Opern und Singspiele der auserlesenen Gesellschaft des Pellino Vignia konnten, ungeachtet sich diese durch 4 neue von Venedig gegen eine monatliche Gage von 15—20 Dukaten herbeigerufene Sänger und Sängerinnen verstärkt hatte, den Wettkampf mit den französischen Pantomimen, Tänzen und deutschen Schauspielen der gleichzeitig anwesenden Gesellschaft des französischen Pantomimen Franz Sebastiani nicht bestehen (1761/2). Endlich mit Vincenzo Nicolosi, welcher mit seiner italienischen Operngesellschaft einige Opern und Ballete im brünner Opernhause aufführte (1767), verlor sich die italienische Oper von Brünns Bühne und machte dem gereinigten deutschen Schauspiele Platz, so wie auch der deutschen Oper.

Aber noch während der Zusammenkunft des Kaisers Joseph und des Königs von Preußen in Mähr. Neustadt (1770) wurde vor der Rathhausstiege auf dem Platze ein von Holz gebautes, im Innern aber mit den schönsten Malereien geziertes Opernhaus aufgestellt, in welchem durch die Zeit der Anwesenheit beider Monarchen Abends italienische Opern aufgeführt wurden (Eugl, Geschichte von Neustadt S. 162.) (Meine Geschichte des Theaters in Mähren u. Schlesien, Brünn 1852, S. 38, 43—46, 53—55, 77, 81, 84, 160).

Zu erwähnen sind übrigens aus jener Zeit auch die Hannaken-Hochzeiten und Hannaken-Opern, welche so wenig bloß bei der untersten Volksclasse beliebt waren, daß sie vielmehr das Klosterstift Hradisch bei Olmütz (1748) zu Ehren M. Theresia's und des Kaisers Franz gab (Adeodatus Hanselv brünner Merkwürdigkeiten Ms.). Die Hannaken-Stücke mit Musik vom mährischen Schullehrer Schreyer (um 1760) und vom Prämonstratenser Mauritius zeichneten sich im komischen Genre aus und waren wie in Mähren also auch in Böhmen gern gesehen, denn die Hannaken, der originellste von allen mährischen Stämmen, hat die alten Sitten am meisten beibehalten und ihre Mundart hat so viel eigenthümlich Unterscheidendes, daß sie zum Sprichworte wurde und die Lachlust erregte (Ausland 1841, Nr. 90; Jungmann S. 270).*)

---

*) Schilling III. 435 (und ihm nach Bernsdorf II. 315) sagt: Hanakisch heißt ein der Polonaise. besonders in Ansehung der Schlußfälle, sehr ähnlicher Tanz, der aber merklich lebhafter gespielt werden muß, als dieser. Auch steht er, wie die Polonaise, im $^3/_4$ Takte. Jetzt

Die deutsche Oper fand nach der Mitte des 18. Jahrhundertes Eingang in Brünn.

Schon Johann Joseph Brunian, geb. zu Prag 1735, der Verbesserer des Theatergeschmackes in Prag, war nach Ausgang seines Direktions-Vertrages daselbst (1763) nach Brünn gekommen und hatte die Erlaubniß erhalten, von Ostern 1763 an „gut ausgearbeitete Trauerspiele in Versen und Prosa, verschiedene Lustspiele vom besten Geschmacke, deutsche opera comique von den besten musikalischen Authoribus, kleine, doch gute Ballete von 8 Personen und Pantomimen von sehr geschickten Kindern, zugleich aber auch zwischen den Piecen zur Abwechslung verschiedene italienische Cantaten mit Auszierungen und Decorationen des Theaters und besonders neuen und kostbaren Kleiderpracht aufzuführen".

Als „deutsche Opern Comique", welche er geben wollte, nannte er: „Die Gouvernant, Der Eingebildete Bauer, Der Prahler ohne Geld, Der Wankelmüthige, Das Oracul, Die zwei Schwestern, Der krumme Teuffel."

Brunian's Produktionen und Decorationen fanden allgemeinen Beifall, er blieb aber in Brünn nur kurze Zeit und nach seinem Abgange nach Graz (1764) versuchten es wieder die Pantomimen, Comödien, Intermezzen, Ballete, Operetten, Burlesken u. a. (1767/9 der Gertruda Bodenburg) sich wieder vorzudrängen; allein Brunian hatte die Bahn gebrochen, die „Brunianische Spielart" und das deutsche Schauspiel behaupteten sich, wie das deutsche Singspiel.

Friedrich Koberwein (aus der geachteten Schauspieler-Familie dieses Namens) und Joseph Hellmann wollten mit ihrer neu errichteten Gesellschaft ihren Schauplatz in Mähren aufschlagen. Sie rühmten den Geschmack des Publikums, wollten die Ballete beseitigen, weil sie Anstand nehmen müßten, mittelmäßige oder schlechte Tänzer so vielen Kennern, als Brünn zähle, vorzuführen, die Erhaltung guter aber in der Einnahme bei weitem nicht gesichert sei. Diesen Abgang würden sie jedoch durch „Schau-, Trauer- und Lustspiele sowohl in Versen als Prosa, die nicht so sparsam wie bisher zur Darstellung gelangen sollen, dann durch recht gute deutsche Singspiele oder Operetten, an welchen das einsichtsvolle Brünn so großes Wohlgefallen trage", hinreichend ersetzen (1767).

Da die Landesstelle diesen zwei Unternehmern eine allgemeine, weder gewöhnliche noch zulässige, Bewilligung zu theatralischen Vorstellungen, welche nur für bestimmte Orte ertheilt würden, für das ganze Land versagte, so traten sie, mit 15 Personen, erst später (1768, 1769/70), jedoch nur vorübergehend, auf Brünn's Bühne auf.

Unter ihrer Leitung wurde (1769) das von Kurz und Moser zwar besser eingerichtete und technisch vervollkommnete, seitdem aber wieder eingegangene Theater von der Stadt (mit 1500 fl. Auslage) neu gemalt, decorirt und durch den Maler Cajetan Schaumberger in vollkommenen Stand gesetzt. Dafür

---

hört man sehr wenig mehr von dem hanakischen Tanze, namentlich in Deutschland. Am gebräuchlichsten war er natürlich bei den Hanaken (woher auch sein Name), den ältesten Bewohnern Mährens, die von dem Fluße Hana (oder Hanna), an dessen Ufern sie ihren Sitz haben, den Namen führen sollen. Doch ist, wenn man die Trägheit und Gedehntheit der Sprache dieses Volks bedenkt, nicht zu begreifen, wie jener Tanz ein solch' schnelles Tempo erhalten konnte.

mußten sie sich aber auch eine höhere Abfindung an die Stadt gefallen lassen, nämlich statt der bisherigen 2 künftig 5 fl. für jede der 150 Vorstellungen zahlen, welche mit Ausnahme des Advents, der Fastenzeit, der Productionen im Sommer auf anderen Bühnen usw. des Jahrs zur Aufführung gelangten. Es war dieß für die Unternehmer immerhin eine empfindliche Steigerung, da dieselben nur an Gage für die Acteurs wochentlich 196 fl. benöthigten und die Unternehmer des (1761 abgebrannten) Kärntnerthor-Theaters in Wien auch nur 2000—2200 fl. Pachtschilling (und beiläufig 1300 fl. an das Zuchthaus) zahlten.

An dieser Reformirung des brünner Theaters arbeitete (seit Ostern 1770) der Theater-Ingenieur und Maler Cajetan Schaumberger mit großem Eifer fort. Er brachte das herabgekommene Theater-Lokale in guten Stand, verschönerte es, stellte manche gute Maschinerien auf, zog geübte und meist gute Schauspieler herbei, bestrebte sich, „die Schauspiele nach dem reinen neuen Geschmacke herzustellen", ließ mit Lust-, Trauer- und Singspielen Ballete abwechseln und „führte durch selbst unterrichtete Kinder aus Brünn Pantomimen auf, wie sie seit der Zeit des berühmten Nicolini, mit Ausnahme der außerordentlichen Pracht, noch niemals oder doch nicht in ihrem wahren Geschmacke gesehen wurden".

Das Publikum zollte ihm lauten Beifall. Das Gubernium überließ ihm die Theater-Unternehmung von Ostern 1771 auf drei Jahre gegen Widerruf, wenn er nicht entsprechen sollte, und unter der Bedingung, daß er nicht entsprechende Schauspieler entlasse und durch tüchtige ersetze (Gbdt. 3. Dezember 1770). Allein! ungeachtet dieser Gunst, ungeachtet „er die Theater-Saison von 4 bis 5 Monaten, wie sie früher dauerte, auf das ganze Jahr ausdehnte und obwohl der bisher für jede Vorstellung an die Stadtcasse entrichtete Zins in einen jährlichen von 400 fl. verwandelt" wurde (Gbdt. 18. Februar 1771), reichte doch das Theater-Erträgniß zur Deckung der großen Auslagen (1000 fl. monatlich) nicht aus. Da nahm er, um den Fond der großen Schaubühne zu erhöhen und diese zu verherrlichen, seine Zuflucht zu den Kreuzer- oder Marionetten- und Seiltänzer-Spielen (1770 in einer Hütte auf dem Krautmarkte). Allein auch diese retteten ihn nicht und er verließ, mit Schulden belastet, bald Brünn.

Sein Nachfolger, Johann Böhm (1771—1777), welcher Comödien, Opern, Akademien und Ballete gab, den Hanswurst ganz von der großen Bühne verbannte und in das Sommer- oder Kreuzer-Theater wies, half sich, nach dem Beispiele von Wien, Prag und Graz, mit der (ihm 1774 gestatteten) Abhaltung von maskirten und nicht maskirten Bällen während der Faschingszeit und mit Balleten nach Noverre unter der Leitung des Balletmeisters Rößler, wie man sie in Berlin, Leipzig oder Prag gab.

Nach dem Abtreten Böhm's wurde die Theater-Entreprise den Schauspielern Roman Waitzhofer, welcher schon (1776) unter dem ersteren die Direktion geführt hatte, und Ludwig Schmidt (welcher jedoch bald austrat) unter der Leitung des Präses der Polizeihauptcommission, des als Dichter bekannten Johann Freiherrn von Tauber von Ostern 1778 auf 6 Jahre überlassen. Die zur Emporbringung des Theaters nöthigen Fonds schossen einige Cavaliers, namentlich

der Oberpostverwalter Carl von Köffiler und die Gubernial-Assessoren Baron Tauber und Ferdinand Graf von Troyer vor. Durch so günstiges Zusammentreffen geistiger und materieller Kräfte hob sich das Theater in der That und, fand auch in der öffentlichen Meinung, die sich nun zuerst (in den prosaischen und poetischen Beiträgen, Brünn 1777 und seit 1779 auch in der brünner Zeitung) über Theaterzustände mit richtiger Erkenntniß vernehmen ließ, aufmunternde Anerkennung, ohne doch die Schattenseiten zu verschweigen. Das Theater zählte unter Böhm und Waitzhofer im Schauspiele wie in der Oper tüchtige Kräfte. Es wird gerühmt (1777), daß Böhm niedrig komische, Schmidt, zugleich mit großem Talente in der Musik, komische Rollen, vorzüglich komische Alte, Waitzhofer großmüthige und sehr tragische, Stierle, mit einer guten Baßstimme besonders rasche und zärtliche Väter, Souter, mit einem angenehmen Tenor, junge Liebhaber, Bilau das niedrige Komische mit vielem Beifalle, zum Theile ausgezeichnet, spielen. Die Leistungen der Madame Böhm werden jener einer Schulz, Ackermann und Reinike, Madame Waitzhofer, als Soubrette, der Mecour verglichen. Es wird gerühmt, daß Herr und Madame Böhm, Madame Waitzhofer und die Herren Stierle und Schmidt in vielen großen Städten Deutschlands mit viel Beifall spielten und zu Böhms Vorstellungen, besonders seinen Noverre'schen Balleten in Wien, ein solcher Zudrang gewesen sei, daß der Raum nicht zureichte. Es ist derselbe Schmidt, welcher (1780 Mitglied des gräflich Nostitz'schen Operntheaters in Prag, 1784 Direktor in Anspach) sich nicht nur als Sänger mit einer herrlichen Tenorstimme auszeichnete, sondern auch viele ital. Operetten und Singstücke für die deutsche Bühne einrichtete, oft selbst als Violinist im Orchester mitwirkte nnd Concerte anstellte, in denen er als Virtuos wie als Sänger glänzte (S. d. Beil. S. 170). Eine andere merkwürdige Persönlichkeit an der brünner Bühne zu jener Zeit war der, in Dittersdorf's Schule gebildete, von keinem anderen erreichte, überaus fruchtbare Compositeur der wiener Volksmusik, der bekannteste und am längsten beliebt gebliebene unter allen deutschen Volkscomponisten, der Mährer Wenzel Müller (geb. 1767, gest. 1835), welcher, kaum dem Knabenalter entwachsen, als Violinist, als 2. und 1. Kapellmeister hier wirkte, bis er 1786 als solcher an die Marinelli'sche Bühne in Wien kam. (S. die Beil. S. 144.) In jener Zeit, als Müller Kapellmeister war, hielt sich auch der überaus fruchtbare und beliebte Compositeur Adalbert Gyrowetz (geb. zu Budweis 1763, gest. in Wien 1850) mit dem großen Musikfreunde Grafen von Fünfkirchen während des Winters in Brünn auf (ging, 18 Jahre alt, nach Wien), wo damals die Musik in Blüthe stand und Graf Troyer mit seinen beiden Söhnen, alle drei selbst auf Blasinstrumenten Virtuosen, einen besuchten musikalischen Salon hielten (Wurzbach VI. 63).

In jene Zeit fällt auch der Aufenthalt des nicht minder fruchtbaren und beliebten Compositeurs Carl Hanke (geb. zu Roßwald 1754), welcher nach Auflösung der gräflich Hoditz'schen Kapelle (um 1778) mit seiner Gemalin Stormkin, die als erste Sängerin glänzte, zu Brünn, Warschau (schon 1781), Breslau, Berlin, Hamburg und in anderen Städten mehrere Jahre, lebte: er meistens als Musikdirektor und sie als Sängerin an den dasigen Theatern (S. d. Beil. S. 105)

Es war dieß die erste Blüthenzeit in Brünn, in welcher die Universität, die Ritterakademie und das Priesterhaus (1778—1782) und ein zahlreicher Adel in Brünn weilten und die Tuchfabrikation sich großartig zu entwickeln begann. Der Adel war die Hauptstütze des Theaters und es wurde (1777) geradezu gerühmt, daß der geschmackvolle Adel eine Gesellschaft Schauspieler erhalte, bei welcher sich treffliche Mitglieder befänden, während seines Sommeraufenthaltes auf dem Lande das übrige Publikum der nur 20,000 Seelen zählenden Landeshauptstadt nach dem Hanswurst strebe und die Bude des Kreuzer-Comödianten fülle.

Das brünner Theater galt aber unter der Leitung Waitzhofers, welcher es Ende 1780 selbständig und nach Ablauf der ersten sechsjährigen Periode auf weitere 6 Jahre übernahm, gewiß als eines der besten und regelmäßigsten in den österr. Staaten (brünner Zeitung 1779 Nro. 73). Besonders beliebt waren die Sing- und Schauspiele. Die große deutsche Original-Oper Günther von Schwarzburg errang außerordentlichen Beifall, da ein so schönes und großes Singspiel in Brünn noch nie gesehen und gehört wurde, die durchaus neuen Kleider prächtig, die Chöre stark besetzt, die Gefechte gut geordnet, die Ritter und Soldaten, bei 80, neu und costümmäßig gekleidet waren. Laut wurde ausgesprochen, daß Brünn eine so gute und stark besetzte Gesellschaft als jene Waitzhofer's noch nie gesehen habe (1783).

Der Violin-Virtuose und Opern-Componist Johann Lasser, ein tüchtiger, gründlich geschulter Musikus und Sänger mit einem Tenor von außerordentlichem Umfange und großer Biegsamkeit (S. d. Beil. S. 133), welcher nebst seiner Gattin, einer beliebten Sängerin bei Waitzhofers Gesellschaft, in den mit Unterstützung des Adels aufgeführten musikalischen Akademien großen Beifall erhielt, wurde Direktor des Theater-Orchesters (brünner Zeitung 1781, 1782 Nr. 20, 1783 Nr. 4, 13).

Besonders beliebt und gut gegeben wurde die deutsche Oper in Brünn, von wo dieselbe nach Wien überpflanzt wurde. Der gute Erfolg, welchen die deutschen Opern in Brünn hatten, bewog den Kaiser Joseph, dieselben auch bei dem Hof- und National-Theater in Wien einführen zu lassen.

Unter Müller's Leitung wurde 1778 die erste deutsche Oper: „Die Bergknappen" mit Beifall daselbst aufgeführt (wiener Hoftheater-Almanach für 1804, Lembert, histor. Skizze der k. k. Hoftheater in Wien, 1833, S. 24—25).

Aber auch Waitzhofer fand nicht seine Rechnung bei der Theater-Unternehmung. Er überließ dieselbe 1784 auf den Rest der sechsjährigen Pachtzeit dem wiener Hofschauspieler Johann Bergobzoomer. Ein vorausgegangener großer Ruf verschaffte ihm eine allgemein günstige Aufnahme. Von seinem, öffentlich vorgelegten Plane über die Einrichtung des Theaters versprach man sich dessen größte Emporbringung (brünner Zeitung 1784 Nro. 36), da er nicht nur als gewandter Schauspieler auf den Bühnen zu München, Innsbruck, Prag und Wien bewundert worden war, sondern sich selbst als produktiver Theaterdichter zu einer Zeit, wo der Hanswurst in Wien noch Alles galt, einen geachteten Namen erworben hatte (S. d. Beil. S. 168).

Er hatte aber das Unglück, daß das Theater binnen einem Jahre zweimal abbrannte (14. Jänner 1785 und 16. Jänner 1786). Zuerst stellten es die Stände, dann die Stadt, und zwar zweckmäßiger und schöner als vordem, wieder her. Auf Anordnung des Kaisers übernahm die letztere (1786) die eigene Führung des Theaters, unter der Oberleitung des königlich-städtischen Administrators Anton Valentin Freiherrn von Kaschnitz und unter der Direktion des als städtischer Beamte in Eid und Pflicht genommenen Bergobzoomer mit einer Truppe von 43 Personen.

Die einfach, aber mit Geschmack bewirkte Herstellung des Theaters, des neuen Redoutensaales und der Speisesäle, so wie die beigeschafften Erfordernisse befriedigten damals alle nicht überspannten Wünsche. Eben so sehr entsprach die künstlerische Leitung des Theaters durch Bergobzoomer, dessen Geschicklichkeit und Kenntnisse gerühmt wurden. Er wurde von seiner Frau, der in Italien, zu London und Wien in der großen opera seria berühmten Katharina, geb. Leitner, zuerst verehelichten Schindler (S. d. Beil. S. 167) trefflich unterstützt.

Man pries es, daß sich die brünner deutsche Schaubühne unter höherem Schutze und kräftiger Unterstützung immer mehr der Vollkommenheit nähere, daß die „brünner Bühne zu einer der vorzüglichsten in den Provinzen gehöre", daß unter ihren vielen andern Vorzügen das Pensionsinstitut der brünner Schauspieler-Gesellschaft den ersten Rang einnehme. (brünner Zeitung 1785 Nro. 100, 1786 Beilage Nr. 35, 1787 Nr. 23, 72).

Vom 2. November 1786 bis 20. September 1787 gab Bergobzoomer in 186 Vorstellungen 30 Trauerspiele, worunter „Clavigo", „Emilia Galotti", „Elfriede", „Hamlet", „Samson", „Richard III.", „die Zwillinge" u. a. m., 61 Lustspiele, 23 Schauspiele, meistens Schröder'sche und Iffland'sche ꝛc., 30 Nachspiele, 10 Opern, 25 Ballets, 3 Pantomimen und 12 musikalische Akademien und Concerte, ungerechnet die Wiederholungen.

Zur Leitung des Theater-Orchesters mit einem ansehnlichen Gehalte berief Baron Kaschnitz den ausgezeichneten Compositeur und Violinisten Franz Götz, Concertmeister der eben getrennten bischöflichen Kapelle in Johannesberg. Obwohl er sich hier vielen Ruhm und allgemeine Achtung erwarb, trat er doch schon 1787 als Kapellmeister in die Dienste des olmützer Erzbischofs Colloredo. (Dlabacz böhm. Künstler-Lexikon I. 482).

Unter Bergobzoomer's Leitung gewann die brünner Bühne viel. Lessings wohlthätiger Einfluß auf die gesammte deutsche Dramaturgie ward auch hier durch das Fortschreiten der Geschmacksverfeinerung und der künstlerischen Leistungen fühlbar. Schröder's dramatische Arbeiten füllten einen großen Theil des Repertoirs aus.

Plötzlich gab Bergobzoomer die Direktion auf und ging an das wiener Hoftheater zurück. Mehrere Schauspieler erhielten provisorisch die Leitung. Die Stadt hatte durch den Wiederaufbau des Theaters dem Vergnügen des Publikums und dessen Bildung ein namhaftes Opfer gebracht und Baron Kaschnitz durch den Ankauf einer „prächtigen Garderobe" in Wien einige tausend Gulden

aus der städtischen Kasse verwendet; auch die Führung des Theaters durch zwei Jahre in eigener Regie zog der Stadt empfindliche Verluste zu.

Daher überließ sie das Theater nebst der Redoute-Abhaltung auf die 6 Jahre von 1789—1795 an Carl Ludwig Wothe gegen einen jährlichen Zins von 2000 fl. und die halbe Einnahme der Balleintrittsgelder (bei 1000 fl. des Jahrs) wieder in Pacht. Allein er entzog sich nach kurzem klug einem so gefahrvollen Versuche, die steigenden Anforderungen des Publikums mit seinem Privat-Interesse in einem Gleichgewichte zu erhalten. Er trat die Theater-Unternehmung auf die Zeit vom 1. Juli 1792 bis zum Aschermittwoche 1795 dem Schauspieler und Sänger Joseph Rothe ab, nach deren Ausgang sie ihm neuerlich auf 6 Jahre um einen jährlichen Pachtschilling von 3250 fl. (2000 fl. für das Theater, 1250 Gulden für die Redoute-Haltung) überlassen ward.

Mit Rothe beginnt eine neue Epoche in der Geschichte des brünner Theaters. Seine mit Aufopferung verbundenen Bemühungen zu dessen Verbesserung wurden auch größtentheils mit einem glücklichen Erfolge gekrönt und entsprachen der Stufe von Bedeutenheit, welche die deutsche dramatische Literatur damals eingenommen hatte. Das Drama sowohl, als auch und besonders die Oper gewann unter seiner Leitung. Er selbst, ein wackerer Sänger und gewandter Schauspieler, gab der ganzen Gesellschaft ein nachahmungswürdiges Beispiel der Thätigkeit und des Kunstfleißes. Krüger, der vortreffliche wiener Hofschauspieler, ein Liebling des brünner Publikums, Solbrig, Gerl, Scholz, Hiller, Nabel, in der Theaterwelt rühmlich bekannte Namen, zählte er zu seiner Gesellschaft.

Damals zierte die brünner Bühne ein schöner Cyclus von Künstlertalenten. Von hier aus wurden mehrere Glieder, wie Bernardi für das Schauspiel, Madame Thalberg für die deutsche Oper an das k. k. wiener Hoftheater gerufen; der rühmlich bekannte Compositeur Joseph Elsner (geb. 1769 zu Grottkau in Schlesien, † 1846 zu Warschau) wirkte eine Zeit (1791—2) auch bei dem brünner Theater-Orchester und componirte Mehreres, was seine Berufung als Musikdirektor nach Lemberg zur Folge hatte (Hoffman's schles. Tonkünstler S. 91, 93, Schilling II. 583, Bernsdorf I. 772). Später war auch der Schauspieler und Componist mehrerer Operetten Franz Gerl an der brünner Bühne thätig (S. d. Beil. S. 97). Auch der berühmte Klavier-Virtuos Joh. Wölffl, welcher in Deutschland und England das colossalste Aufsehen erregte, ließ sich in Brünn hören (Bernsdorf III. 887).

Der Gubernialrath Johann Tauber Freiherr von Taubenfurth, dessen Werke: Von der Erziehung, und: Ueber meine Violine, ihn, nach Laune und Menschenkenntniß, einem Laurenz Sterne anreihten, und Franz Joseph Franzky trugen viel zur Verbesserung der brünner Bühne bei. Dieser, selbst Verfasser der mit Beifall gegebenen Theater-Versuche: „Der dankbare Fürst und Vaterlandsliebe", handhabte in dem von ihm (seit 1794) redigirten „allgemeinen europäischen Journal" und in dem Beiblatte der brünner Zeitung: „Wahrheit ohne Bitterkeit" mit Geschick und Einsicht das Amt eines Theater-Kritikers (Moravia 1839 S. 751—2).

Auch Rothe war es nicht möglich, sich zu behaupten. Insbesondere drückte

zu sehr der übermäßig hohe Pachtschilling von 3250 fl., der gegen den durchschnittlichen Zins von 376 fl., welchen die Stadt vor dem Brande bezogen hatte, gar zu viel abstand. Auch die in Aussicht gestellte Mäßigung auf 2500 fl. kam nicht in Ausführung, weil Rothe nicht mehrere Fächer besetzte.

So trat derselbe nach zehnjähriger Theaterführung mit Schulden belastet ab und sein Schwiegersohn Joseph Carl von Fier übernahm sie von Ostern 1803 an. Doch wirkte Rothe als Regisseur an der Bühne fort. Unter Fiers Direction erhielt das Theater einen neuen Schwung; Decorationen, Garderobe und Bibliothek wurden ansehnlich vermehrt und verbessert; auch ward der talentvolle und rühmlich bekannte Maler und Maschinist Bartolomeo Girardoni (österr. Encyklopädie II. 374) für die Bühne gewonnen. Nach seinen Entwürfen ließ die Stadt mit 4000 fl. Auslage neue Decorationen, Maschinen und eine neue Hauptcourtine herstellen (1803—4).

Obwohl Fier einen jährlichen Zinsnachlaß von 750 fl. unter der Bedingung erlangte, daß er auch im Sommer, wie im Winter, in der Woche vier Vorstellungen gebe (eine war zugewachsen), dann ungeachtet der Erhöhung der Eintrittspreise, litt auch Fier Einbuße in der Pachtung, von welcher derselbe, weil er das Publikum nicht befriedigte, zu Ostern 1805 gegen eine Abfindung von 7000 fl. für Garderobe, Decorationen, Bibliothek u. a. entfernt wurde.

Sein Nachfolger war vom April 1805 der wiener Hofschauspieler Johann Mayer, welcher nach dem ihm durch die französische Invasion und die Verwendung der Taserne als Spital zugegangenen Verlusten den Pacht 1807 aufkündigte.

Emanuel Schikaneder, der Dichter der Zauberflöte, der Erbauer des schönen Theaters an der Wien, welchen die ungeheuren Ausgaben nie gesehener Darstellungen gezwungen hatten, von dessen Leitung abzutreten, übernahm 1807 die Direction des brünner Theaters und fand seine vollständige Rechnung dabei, insbesondere mit Hilfe seiner auf der Redoute veranstalteten prachtvollen und abenteuerlichen Maskenzüge und der Vorstellungen in einem auf der Wiese bei Kumrowitz erbauten Amphitheater. Er zog sich aber nach zwei Jahren zurück, als er hoffte, die Direction des josephstädter Theaters in Wien zu übernehmen, starb jedoch, nach Verlust dieser Hoffnung und des Verlustes seines Vermögens durch die feindliche Invasion (1809) arm und in stillem Wahnsinne 1812 (österr. Encykl. IV. 534—6, Castelli's Memoiren I. 229 ff.). Vor und während seiner Direction stand seit 1805 an der brünner Bühne sein als ausgezeichneter Baß-Buffo und dramatischer Schriftsteller bekannte Neffe Carl Schikaneder (Enc. IV. S. 534).

Als des ersteren Nachfolger in der brünner Theater-Unternehmung, Johann Mayer, schon nach zwei Jahren wegen Unzufriedenheit des Publikums enthoben worden war, übernahm von Ostern 1811 Franz Graf von Füger, bisheriger Unternehmer des linzer Theaters, das brünner auf 6 Jahre; allein in Folge bedeutender Einbuße überließ er es (nach dem Beispiele der Hoftheater in Wien 1807) schon nach zwei Jahren einer Gesellschaft von 13 Theaterfreunden aus dem Adel Brünns. Diese schoß einen Fond von 40,000 fl. zusammen (redlicher Verkündiger 1813, S. 360) und berief den k. k. Hofschauspieler Friedrich Joseph

Korntheuer zum Director des Ganzen und zum unmittelbaren Leiter der künstlerischen Geschäftsführung, obwohl ämtlich er als Pächter des Theaters und der Ballhaltung von 1813 an auf 5 Jahre auftrat. Der Zins wurde wohl sehr und zwar bis auf 1200 fl. W. W. jährlich ermäßigt, neu war jedoch die Stipulation, daß die Stadt, welche vordem auch Maschinen, Decorationen u. a. beigeschafft hatte, nun nur die Erhaltung der sarta tecta, nämlich des Mauerwerkes und Daches, übernahm, alles andere aber dem Pächter überließ, welcher den inventarischen Stand zu übergeben hatte. Außerdem war er verpflichtet, wochentlich 4 Vorstellungen zu geben.

Auch Korntheuer zog sich schon 1815 von der Direction zurück*) und erst mit seinem Nachfolger Heinrich Schmidt kömmt eine Stätigkeit in die Führung der brünner Bühne.

Binnen 12 Jahren hatten demnach sechs Directoren gewechselt und keiner sich über zwei Jahre erhalten. Immer offenbarer stellte sich heraus, daß die Erhaltung des brünner Theaters auf einer gewissen Kunsthöhe mit dem vorwaltenden ökonomischen Interesse der Stadtgemeinde und den finanziellen Verhältnissen der Unternehmer unverträglich sei. Keiner der letzteren hatte seinen Privatvortheil wahrzunehmen vermocht; viele waren in ihrem künstlerischen Streben untergegangen. Kurz starb als Bettler im Spital; Schaumberger verließ mit Schulden belastet Brünn; die Stadt erfuhr die Kostspieligkeit der eigenen Regie; Rothe, Fier, Schikaneder, Füger verloren ihr Vermögen; die adelige Unternehmungs-Gesellschaft trennte sich mit einem Verluste von 40,000 fl. W. W. Es konnte daher wohl nur als ein geringes Opfer angesehen werden, wenn endlich der an die Stadt zu entrichtende Zins auf 1200 fl. W. W. herabgesetzt wurde, da sich das brünner Theater allein zu erhalten hat, während die Theater in Prag, Graz, Linz von den Landständen unterstützt werden.

Doch war eben die Periode des häufigen Wechsels der Directionen die schönste Blüthezeit der brünner Bühne. Sie nahm damals unter den österreichischen Provinzialbühnen einen ehrenvollen Rang ein und behauptete auch unter Schikaneder den früher unter Rothe und Mayer gewonnenen Ruf, der sich unter Heurteur am höchsten steigerte. Häufig zog die wiener Hofbühne talentvolle Mitglieder dieses Theaters an sich. Künstler wie Carl Krüger (1802), Joseph Moreau (1808), Nikolaus Heurteur (1811), Friedrich Joseph Korntheuer (1811). Das Theater-Orchester (1809: 26 Personen unter einem Kapellmeister und einem Musikdirector) unterstand durch 15 Jahre der trefflichen Leitung des rühmlich bekannten Componisten, theoretischen und praktischen Musiklehrers Gottfried Rieger, aus dessen Feder viele Scenen, Einlagen zu Opern, charakteristische Chöre, Märsche, große Cantaten und eine Menge von Scenen und Arien hervorgingen (wiener musik. Ztg. 1844 Nr. 24, Moravia 1844 Nr. 19, d. Beil. S. 161).

Schikaneder that viel für die Bühne, besonders für Decorationen und

*) Korntheuer, der „Komischeste aller Komiker", wurde bei dem leopoldstädter-Theater in Wien angestellt, welches eben zu seiner Zeit die ersten komischen Kräfte vereinigte und der wahre Tempel des Komos genannt zu werden verdiente (Castelli's Memoiren I. 255).

Garderobe. Die Gesellschaft, größtentheils neu, war groß, vorzüglich zu Anfang der Unternehmung, das Theater auf dem Wege des Fortschrittes zu äußerer und innerer Vorzüglichkeit, insbesondere die Oper. Zu den nicht wenigen ausgezeichneten Mitgliedern seiner Gesellschaft zählten auch die Sänger Rueß und Seicher.

Unter Füger gewann die Oper außerordentlich, das Orchester, schon unter Mayer 26 Personen stark, stieg auf eine Zahl von 28 Personen unter einem Kapellmeister (Anton Bohacz, später Joseph Braun, geb. 1787 zu Regensburg, Virtuosen auf dem Pianoforte und Violoncell, Compositeur der Opern „der Kosak" und „der Freiwillige" u. a. geschmackvoller Sachen — Schilling II. 11) und einem Musikdirektor (Joseph Glöggl, aus der musik. Familie dieses Namens — Wurzbach V. 218); darüber wurde aber das Schauspiel vernachlässigt. Im Laufe der Unternehmung ward zwar dieses verbessert; dafür sank wieder die Oper. Im Ganzen stand das Theater auf einem seltenen Grade von Vollkommenheit für eine Provinzbühne.

Den Culminationspunkt erreichte es unter Korntheuer's Leitung, herbeigeführt durch so begünstigende Umstände, wie sie nie früher oder später Statt fanden.

Der kunstsinnige Adel legte seine Vorliebe für das Theater, seinen gebildeten Geschmack und eine durch seine Stellung schon beförderte Produktionsfähigkeit, nicht nur dadurch an den Tag, daß Gesellschaften adeliger Personen und dramatischer Kunstfreunde Brünns zum Besten der Kranken- und Armenanstalten daselbst während der schweren Jahre 1812—18 im fürstlich dietrichstein'schen Palais und olmützer Bischofshofe gelungene theatralische Vorstellungen gaben, die reiche Spenden einbrachten (erst 1843—44 fanden solche theatralische Vorstellungen beim Gouverneur Grafen Ugarte und seitdem nicht wieder statt); der Adel gewährte auch in seltener Uneigennützigkeit die Mittel zur Erklimmung künstlerischer Höhe; die Stadt und die Stände wetteiferten in einer entsprechenden Ausschmückung des Schauplatzes, als Folie und Rahmen der Darstellung.

Korntheuer sammelte um sich die besten Mitglieder der früheren Zeit und gewann mehrere neue von gutem Namen, darunter auch dem Kapellmeister Joseph Triebensee (geb. zu Wien um 1760), den Compositeur der Operette „der rothe Geist im Donnergebirge", mehrerer Oboenconcerte, Quartette, Quintette u. a., vordem (seit 1796) Kapellmeister des Fürsten Lichtenstein zu Wien und Feldsberg (Schilling VI. 699).

Korntheuer's glänzende Theater-Leitung war jedoch nur von kurzer Dauer; schon 1812 substituirte er den fürstlich esterhazy'schen Secretär Heinrich Schmidt, der sie sodann gegen den mäßigen Pachtschillig von 1200 fl. W. W. bis zum Jahre 1825 fortsetzte. Mit dichterischer Gabe, gebildetem Geschmacke, seltener Bühnenkenntniß ausgerüstet, verstand er es, wie keiner vor ihm, die Befriedigung des Publikums mit seinem Privatinteresse zu verbinden. Unausgesetzt und mit Sachkenntniß war sein Bemühen, die besten und denkwürdigsten Erscheinungen in dem beweglich wechselnden Reiche des Theaters, selbst die größten Opern nicht ausgenommen, in die Scene zu bringen und zwar mit immer grö-

ßerer Beseitigung der Lokal-Trivialitäten und des leidigen Zauberspiels, wodurch der Geschmack der Menge so fest in die Regionen der Gemeinheit gebannt ward (Hesperus 1819, April. Beilage Nr. 17).

Obwohl Schmidt (S. über denselben, gest. zu Wien am 14. April 1857 im 77. J., die Moravia 1815 S. 166 und Schmidt's Erinnerungen, Leipzig 1856)*) in seiner Gesellschaft tüchtige Kräfte zählte, wie bei der Oper die brave Sängerin Laroche, den Baßsänger, später (1840) Kapellmeister Raphael, nach Tricbensee's Austritt die Kapellmeister Strauß (S. hier d. Beil. S. 181). Rieger (eb. S. 163), Casimir von Blumenthal (eb. S. 196), Livorka und Schürer, den überaus fruchtbaren Theater-Compositeur Adolph Müller (Schmid, geb. 1801, seit 1823 in Wien), welcher, zuerst von Rieger gebildet, schon in seinem achten Jahre Concerte auf dem Pianoforte im brünner Redouten-Saale vortrug (Wurzbach XIX. 328. S. d. Beil. S. 148), so wirkte Schmidt doch nicht so sehr durch ausgezeichnete eigene Gesellschafts-Mitglieder, als — was vor ihm selten war — vorzugsweise durch Gäste von großem Rufe, in der Oper namentlich die Sänger Siebert, Jäger, Forti, die Sängerinnen Borgondio, Campi, Canzi**), Catalani, Corneja***), Grünbaum, Pfeifer; es lockten die Zau-

---

*) In diesen Selbsterinnerungen S. 227 sagt er: Ich faßte den Entschluß, ein Theater auf eigene Rechnung zu unternehmen und es zu dirigiren. Ich reiste also nach Brünn, da das Theater dort, unter Kornteuer's Leitung, nicht fortb:stehen konnte. Ich sah mir die Sache eine gute Weile mit an, da ich vernahm, daß keine Direktion bisher in Brünn lange hätte Bestand haben können, fast jede gescheitert sei. Bei längerer Beobachtung aber fand ich ein gebildeteres, empfängliches und daher das Bessere würdigendes Publikum, das zugleich bei seinem Wohlstand ein Theater wohl souteniren könnte und würde, im Fall dieses, gehörig ausgestattet, zweckdienlich geleitet würde. Nach neun Monaten übernahm ich das Theater, und um sogleich der neuen Direktion größere Theilnahme und Achtung zu verschaffen, richtete ich mein Bestreben besonders darauf, durch Heranziehung besserer, ja wo möglich auch gebildeterer Mitglieder die Auswahl und Aufrechthaltung eines vorzüglichen Repertoire möglich zu machen. Es gelang mir auch bald darauf, im bessern Sinne des Wortes, wirksamere Talente, ja auch von literarischer Befähigung — von letztern nenne ich hier nur Seydelmann, Karl Töpfer, Lewald — später zugleich beliebte und geschätzte Schriftsteller, — für die Bühne zu gewinnen und so das Publikum zufrieden zu stellen. Auch meine tägliche Kasse lieferte mir einen überzeugenden Beweis davon, den ad oculos. Achtzehn Jahre dabei, bin ich nun 27 Jahre wieder davon weg, im lieben Schoos meiner zufriedenen Familie zum besten aufgehoben.

**) Bei der Seltenheit eingehender Kunstkritiken aus jener Zeit theilen wir hier einige um so mehr mit, als sie sich auch über damalige Zustände aussprechen.

In der leipziger Musikzeitung vom Jahre 1821 S. 655 heißt es in einer Nachricht aus Brünn: Vom 27. August bis 26. September trat Mdlle. Canzi zwölf Mahl auf der hiesigen Bühne als Gast auf, indem sie zwei Mal in der Oper „Moses von Rossini", zwei Mal im „Barbier von Sevilla", von demselben Meister, ein Mal in der „diebischen Elster" ein Mal in „Aschenbrödel" von Isouard als Aschenbrödel, ein Mal in „Joconde" als Hannchen, ein Mal in „Don Juan" als Zerline, drei Mal als Röschen in der „Müllerin von Paiscello und Winter", und ein Mal zwischen den Akten eines neuen Lustspiels sang, und bei jeder Mitwirkung sich den einstimmigen Beifall des Publikums erwarb. Besonders ließ man ihrer außerordentlichen Fertigkeit in leichtem gefälligen Vortrag der Rouladen und Coloraturen volle Gerechtigkeit widerfahren, worin sich die gute Schule der Sängerin vorzüglich bewährte. — Ihre Stimme, von bedeutendem Umfang, zeigte von extensiver und intensiver Kraft. Denn so wie der einzelne Ton auch beim stärksten Ensemble, im Geist des Musikstücks, immer kräftig sich hervorhob, eben so

berklänge eines Pixis, Fürstenau, Jansa, Boklet, Drouet, Schoberlechner, Kreutzer, Januschk†), des blinden Clavier- und Clarinett-Virtuosen Proksch (Wurzbach XXIV. 8), die seit mehr als einem halben Jahrhunderte vielleicht nicht gehörten italienischen Opern einer Gesellschaft italienischer Opernsänger von Wien, ganz neue französische Vorstellungen, gymnastische, akrobatische und indische Kunststücke, pantomimische Vorstellungen u. s. w. Die Kräfte der brünner Oper befriedigten den vorwärts strebenden jungen Kapellmeister und Compositeur Strauß (1817) doch so wenig, daß er alsbald seine Vaterstadt Brünn verließ und eine Kunstreise antrat.

Bei all' dem hatte sich das brünner Theater nicht mehr auf seinem früheren Standpunkte erhalten. Schnell ging es aber seinem Verfalle unter der Direktion des Schauspielers und Sängers und früheren Regisseurs der preßburger Bühne Alois Zwonecžek entgegen, welcher dasselbe von Ostern 1825 bis dahin 1826 im Accordwege um 600 fl. CM., von 1826 bis Ostern 1832 aber im Licitationswege um den Meistbot von 2281 fl. CM. übernommen hatte. Man sprach ihm die zur Leitung eines größeren Theaters erforderlichen Eigenschaften ab. Die besten Mitglieder aus der Zeit von Schmidt's Direktion, aus der Oper der Kapell-

---

war bei keiner Produktion von Anfang bis zu Ende seine Abnahme der Kraft zu bemerken, daher sie sich auch immer gleichen Beifall erwarb und fast jeden Abend zwei Mal hervorgerufen wurde — die musikalische Bildung der Sängerin bewährte sich nicht bloß in der Sicherheit ihres Vortrages, sondern besonders auch in der schönen, zweckmäßigen Vertheilung von Licht und Schatten, wobei das Musikstück oft einen eigenen Reiz gewann. Wenn dieß alles auch von Mlle. Canzi als bloßer Concert-Sängerin gelten kann, so gewinnen ihre theatralischen Leistungen noch dadurch besonders, daß sich in der Freiheit ihrer Mitwirkung als Schauspielerin noch ein eigener Beruf beurkundet, der ihrem Vortrag sehr zu Statten kömmt, und sie sehr bald auf eine sehr bedeutende Stufe auch in dieser Hinsicht erheben wird.

***) Ueber ihre und die pantomimischen Vorstellungen Lewin's, des ersten Mimikers und Pantomimenmeisters am Hoftheater in London, heißt es in der leipziger Musikzeitung vom Jahre 1823 S. 313:

Da wir in unserer kunstliebenden Stadt unter der thätigen Theater-Direction des Herrn Schmidt so manches schöne Talent und so manche neue Kunsterscheinung am Kunsthimmel vorübergehen sehen, wenn auch unsere Kräfte nicht immer hinreichen, die Koffer der wegreisenden Künstler mit Talenten zu füllen, so muß ich Ihnen von zweierlei Knnstgenüssen einen kurzen Bericht erstatten, welche so eben unserm Theater für einige Zeit ein gesteigertes Interesse gaben.

Der auf dem Theater an der Wien in mehreren Pantomimen mit Beifall aufgenommene englische Pantomimiker, Herr Lewin, hat hier ebenfalls mehrere Vorstellungen gegeben, und durch seine seltene und ausgezeichnete Geschicklichkeit, Gewandtheit des Körpers, am meisten aber durch seine kühnen, nie gesehenen Sprünge in der Rolle des Harlekin das brünner Publikum ergötzt. Die Herrschaft, deren er sich über seinen Körper bemächtigt hat, ist eben nicht sein einziges Verdienst, sondern eine gewisse graziöse Leichtigkeit, mit welcher er überhaupt die Rolle des Harlekin durchführt. Wollte man etwa einwenden, daß manche handgreiflichen Derbheiten, die er sich bei seinen Schwänken mit Pierot und Pantalon auf der Oberfläche ihrer Gesichter erlaubt, mit dieser graziösen Leichtigkeit im Gegensatz ständen, so muß man wieder bedenken, daß die komischen genannten Charaktermasken eben keine so feine Nase haben, um zarteren Berührungen, oder angenehm epigrammatischen Scherzen entgegen zu kommen.

Herr Lewin soll aber noch ein weit größeres Talent im Arrangiren prachtvoller Schau- und Spektakelstücke besitzen, wovon er auf dem großen schönen Theater an der Wien die glänzendsten Beweise gegeben hat. Daß bei uns die genannten Stücke nur im verjüngten Maßstabe

meister Schürer, die Sängerin Laroche, verließen die brünner Bühne. Einige Jahre erhielt sich, zur Zeit (1826—8), wo unter den Direktoren Barbaja und Duport ein Fodor, Lalande, Rubini, Lablache, Donizetti und Andere die Glanzperiode der wiener Oper bildeten, wenigstens die Oper unter dem Operndirektor Joseph Rueß, so weit es den musikalischen Theil betrifft; allein nach dessen Abgehen verfiel auch diese. Ausgezeichnete Künstler zählte die Bühne weder in vorübergehenden Erscheinungen; doch entzückte die schöne metallreiche Stimme und das gewandte Spiel der 1826 hier engagirten Madame Fischer, welche 1829 als erste Sängerin in Paris wirkte und nachher mit der Schröder-Devrient wetteiferte (Schillig, Anhang zum Suppl. S. 23, Bernsdorf I. 857) und (1830—2) die, durch Jugend, Anmuth, eine frische liebliche Stimme und gute Schule empfohlene Sängerin Muzzarelli (Wurzbach XIX. 488). Als Kapellmeister fungirte (von 1826 an) Hnogil, welcher mehrere Ouverturen und Symphonien für das Orchester componirte (S. d. Beil. S. 112). Auch fremde Künstler waren selten, wie die Sängerinnen Waldmüller und Kainz, die Clavier-Virtuosin Leopoldine Blahetka, die Flötisten Wolfram und Schmölzer (Schilling, Anhang

---

erscheinen können, liegt in den beschränkten Kräften eines Provinztheaters, und Herr Lewin hatte also hierin weniger Gelegenheit sich zu zeigen. Bei uns gibt man zwar alle Opern, in denen die Gran cassa vorkommt, d. h. die große Trommel, aber diese kann dem ungeachtet nicht allemal eine Gran cassa mit Banknoten gefüllt machen. Wir beschränken uns nach unsern Kräften. Herr Lewin eilt von hier weg, um nach Neapel zu gehen, wo er für die Unternehmung des Herrn Barbaja engagirt ist.

Zu eben derselben Zeit, als der genannte Pantomimiker hier seine Vorstellungen gab, traf hier Mad. Corneja ein. Da nun aber die Direktion schon alle Tage, an denen das Abonnement suspendirt werden konnte, an ihn vergeben hatte, so gab diese Kunstsängerin, der ein sehr günstiger Ruf vorausgegangen war, ein Concert, Mittwoch den 9. April.

Mad. Corneja bewährte sich ganz als eine ausgezeichnete Sängerin, die in Salieri's trefflicher Schule gebildet, eine außerordentliche Sicherheit und Festigkeit der Stimme besitzt, und eine solche Beweglichkeit ihres Organs erworben hat, daß man sie mit Recht eine Kunstsängerin nennt.

Nach dem ersten Akte des Lustspiels: „Onkel Adam und Nichte Eva", von Lembert, sang sie den Bollero von Caraffa, Alta ragion di stata etc. wurde lärmend empfangen, und nach dem Gesangstück, welches sie wirklich meisterhaft vortrug, einstimmig gerufen. Nach dem zweiten Akte zum Schluße folgten die Variationen: O dolce contento etc. Bei ihrem Wiedererscheinen tönte der Künstlerin ein stürmisches Bravo! entgegen, und die Variationen, die schon hier von Mad. Catalani gehört wurden, mußten wiederholt werden. Dlle. Saal und Müller, durch den Beifall, den man der Künstlerin zollte, angespornt, wirkten als begleitende Stimmen rühmlich mit.

Nachdem der Vorhang schon gefallen, mußte Mad. Corneja nochmals erscheinen und so war denn ihr Ruf hier begründet. Den 12. d. M. sang sie zum zweiten und letzten Male. Vorherging ein kleines Lustspiel: „das Kammermädchen", in einem Akt; dann folgte eine Ouverture; hierauf Recitativ e Rondo di Puccitta, gesungen von Mad. Corneja. Ihr Triller und ihre gerundete Coloratur, bei der keine Note verloren geht, erregten großes Aufsehen.

Ferner sang sie Violin-Variationen von Rode, und gewann alle Herzen durch ihren wirklich kunstvollen Vortrag.

Die Sängerin macht eine Kunstreise durch Deutschland, und geht von hier nach Prag, wo sie nach dem Abgange der trefflichen Dlle. Sonntag gewiß sehr willkommen sein wird. Ueberhaupt herrscht auch in Prag ein sehr guter Geschmack für allen schönen Gesang, der wohl in

zum Suppl. S. 105), der Violin-Virtuos Jansa, die Violin-Virtuosin Julie Paravicini.

Zwoneczek, dem auch ein bedeutender Zinsnachlaß nicht aufhelfen konnte, trat noch vor Ablauf seiner Pachtzeit ab. Das Theater nebst Redoute ward um den Zins von 1200 fl. CM. dem früheren Unternehmer Heinrich Schmidt von Ostern 1831 bis dahin 1837 überlassen.

Schmidt setzte wieder seine Kunst in Wirksamkeit, mit Hilfe fremder über das Gewöhnliche heraustretender Kräfte Größeres zu üben, als seine eigenen Mittel gestattet hätten, und benützte mit Geschick und Glück das beliebte Auskunftsmittel der neuern Zeit, durch das Gastrollenspielen die eigenen Schwächen zu bedecken. So erschienen unter seiner neuerlichen Direktion, neben hervorragenden Schauspielern, auch die Sängerinnen Schröder und Waldmüller, die Sänger Wild, Breiting, Rauscher, auf der brünner Bühne. Auch wurde, neben anderem Vaterländischen (1832), die Oper: „die Burgfrau auf dem Schlosse Pernstein", Text von Professor Boczek, Musik von Titl (S. die Beilagen S. 184, 246), aufgeführt.

---

dem langen Bestehen einer braven italienischen Oper unter Guardasoni seinen Ursprung haben dürfte.

Wirklich machen reisende Künstler oft einen bleibenden Eindruck auf ihre Kunstgenossen in den Städten, welche sie betreten. Dieß habe ich bei meiner Anwesenheit in Wien lebhaft empfunden, denn die große italienische Oper hat überall Ermunterung und Nacheiferung erweckt in Beziehung auf den echt italienischen Vortrag. Nächstens ein Mehreres.

†) Ueber denselben läßt sich die leipziger Musikzeitung vom J. 1824 S. 375 in folgender Weise vernehmen:

Herr M. Janusch, vormals Mitglied und Professor des Conservatoriums zu Prag, von dessen ausgezeichneter Virtuosität diese Blätter schon früher in Nachrichten aus Berlin Erwähnung gethan haben, erfreute die hiesigen Musikliebhaber in zweien in unserem städtischen Theater veranstalteten Concerten. Er blies Variationen über ein österreichisches Volkslied mit Begleitung des Orchesters, ein großes Concert und Aires Russes von seiner Composition, und die Flötenpartie in Weigels „Nachtigall und Rabe". Seine Compositionen sind mit Fleiß gearbeitet. Die Instrumentirung ist für einen Concertspieler vielleicht zu gut bedacht, denn sie hindert das glänzendere Hervortreten der Solostimme. Sein Spiel ist brav, er intonirt sehr rein, seine Töne haben durchaus nichts Schneidendes oder Eckiges, und sein Piano ist wunderlieblich und angenehm.

Die Flute d'amour, welche er in den Aires russes angewendet, that vortreffliche Wirkung. Es wurde ihm lauter, einstimmiger Beifall zu Theil, und wir schieden von ihm mit dem Wunsche, daß er überall eine, sein Künstlertalent ehrende Aufnahme und Würdigung finden möchte.

Am ersten Abend sang Herr Schuster eine Arie von Rossini mit ungetheilter Anerkennung seines Verdienstes. Seine Stimme ist schön, fest und von großem Umfange, besonders die höheren Töne weiß er ungemein lieblich vorzutragen. Unverkennbar ist der Fleiß, den er auf die volle Ausbildung seines Talentes verwendet, und er berechtiget zu den schönsten Hoffnungen.

Das zweite Concert verherrlichten die beiden Damen La Roche und Marie Schmidt, durch einige Scenen aus „Nachtigall und Rabe". Die Virtuosität der einen, und die Liebenswürdigkeit der andern vereinigten sich, um den herrlichsten Genuß zu verschaffen; Md. La Roche besitzt eine Altstimme von der größten Gediegenheit und außerordentlichem Umfange. Dem. Schmidt haucht so viel Anmuth und Grazie in ihren Tönen aus, daß sie des Sieges über alle Herzen jedesmal gewiß sein darf. L***.

Von Ostern 1837 an erhielt der königl. sächsische Hofschauspieler Wilhelm Thiel, ehemals Mitglied des brünner Theaters (gest. 1865 im brünner Siechenhause), dasselbe um den Pachtschilling von 1200 fl. CM. bis Ostern 1843.

Unter Thiel's Leitung war die Oper besser besetzt als das Schauspiel (Moravia 1839 S. 692, 1842 S. 188); einen sehr guten Namen hatten die erste Sängerin Tomaselli, der berühmte Baritonist Pischek, welcher in Brünn zuerst zu Ehren kam*), nachher das londoner Publikum immer bis zur Schwärmerei hinriß (Bernsdorf III. 192, Wurzbach XXII. 345), der Sänger Scharff. Um die eigene Armuth zu decken, verschaffte Thiel nach der allgemeinen Mode dem Publikum den Kunstgenuß berühmter Gäste, bei der Oper, wie: Staudigl, Wild, Schober, Lutzer, Stöckl-Heinefetter, Hasselt u. a. Hiemit wechselten ab die elektrisirenden Erscheinungen von Virtuosen, wie: Kullak, Ole Bull, Servais, Liszt, Ernst, Sivory, Thalberg, Benesch, Kreutzer, der zehnjährige Rubinstein, die jugendliche Sophie Bohrer, die Walzer-Herose Strauß, Lanner und Fahrbach. Eben, Gusikow's glücklicher Nachfolger, bewies seine Kunstfertigkeit auf dem Holz- und Stroh-Instrumente. Als Chordirektor des brünner Theaters fungirte der, schon vordem daselbst, später in Breslau angestellte, 1840 von Troppau wieder nach Brünn gekommene Compositeur Carl Franz Rafael (S. die Beilagen S. 167).

Wie das Familiengemälde, die Tragödie und das feinere Lustspiel von den Conversationsstücken und Possen verdrängt wurde: so mußte auch die, seit dem Abgehen der Heroen Gluck, Mozart, Spohr, Weeber u. a., nur von Compositeurs zweiter Ordnung, wie Mendelssohn-Bartholdy, Marschner, Lachner u. a. repräsentirte, durch Kunst, Harmonie und Gemüth ausgezeichnete deutsche Oper der italienischen und französischen weichen, da erstere in den Dienst der Virtuosität und Kehlenfertigkeit getreten, dem Sinnengenuße, die andere aber dem Witze und Verstande oder demjenigen Spiele des Geistes, welches dem geselligen Weltverkehr seine pikante Würze gibt, mehr schmeichelt.

Im J. 1840 wurden 3 große Opern gegeben; das Opernpersonal bestand 1841 aus 1 Regisseur, 1 Kapellmeister, mit dem Schauspiel 40 ausübenden Personen (20 m., 20 w.), 25 des Chors, 31 des Orchesters. In jener Zeit

---

*) Pischek (geb. 1814 zu Mscheno in Böhmen), welcher im Febr. 1836 vom Theater in Prag abgetreten war und kein anderes Engagement finden konnte, befand sich zufällig in Brünn, als der erste Baritonist des Theaters durchgegangen und Niemand da war, welcher die Stelle des Richard in den Puritanern hätte singen können. Pischek trat für den Ausreißer ein und sang nach einmaliger Probe den Richard mit solcher Vollendung, daß er mehrere Male gerufen und mit 500 fl. engagirt wurde. In Brünn sang er nun hintereinander den Zampa, den Grafen in der Somnambula, den Waldeburg in der Straniera, den Kapitän Johann in den Falschmünzern und mehrere andere Partien. Im Juni 1839 schloß er mit Pokorny, dem Direktor des Josephstädter Theaters in Wien, Kontrakt ab und sang daselbst innerhalb acht Wochen 26 Mal mit solchem Erfolge, daß ihm von Seite des Hoftheaters ein Engagementsantrag von 3000 fl. C. M. gemacht wurde, den Pischek jedoch ausschlug. 1840 wurde er für Frankfurt am Main, 1844 mit einem bedeutenden Gehalte auf Lebenszeit für Stuttgart gewonnen. Als Lieder- und Balladensänger stand nur Staudigl auf gleicher Höhe mit ihm. Auch als Pianist ist Pischek bedeutend.

(1840) wirkte als Kapellmeister der geschätzte Compositeur Carl Franz Rafael († 1864 zu Pettau in der Steiermark), welcher in früherer Zeit als Contrabassist an das brünner Theater berufen worden war, wegen seiner herrlichen Baßstimme aber dem Gesange sich gewidmet, in Breslau als Sänger, Lehrer und Theater-Kapellmeister, nachher als solcher in Troppau (1837—40) gewirkt hatte, später zu einer Gesellschaft in Steiermark ging (S. d. Beil. S. 167, Wurzbach XXIV. 213). Auch sein Sohn Franz Rafael (geb. zu Brünn 1816, gest. 1867 zu Graz, wo er Theater-Kapellmeister war) besaß ein seltenes Compositions-Talent (eb. S. 212). Chordirector war der Compositeur Zwonečck (S. d. Beil. S. 192).

Im J. 1843 übernahm der znaimer Theaterdirektor Joseph Glöggl (gest. 1858 in Lemberg. S. über dens. Wurzbach V. 219) das brünner Theater auf 6 Jahre in Pacht. Bei eigenen schwachen Kräften führte er unter anderen die italienische Operngesellschaft des Romani, die ungarische Musik- und Tänzer-Gesellschaft des Dobozy, die ungar. Sänger- und Tänzer-Gesellschaft des Hády und Szabo, die Wunderkinder Milanollo, die Virtuosen Herzig, Prume, Ernst, Braun, Heindl, Molique, Vieuxtemps, Dreyschock, Willmers, Pacher, Liszt, die Sänger Erl, Wolf, Wild, Formes, die Sängerinnen Lutzer und Marra vor. Von den Theater-Mitgliedern sprachen Ehnes-Fließ und Michalesii (des als Sänger bekannten Rechnungsrathes Scheu Tochter), der Sänger Schiffbenker besonders an. Vom Kapellmeister Kirchhoff, aus Lindpaintner's trefflicher Schule, als Componist und Dirigent vorzüglich, erwartete man eine Reformation der musikalischen Zustände Brünn's (wiener Musikzeitung 1844 S. 211); eine unglückliche Leidenschaft ließ ihn aber ganz versinken.

Die Geschichte des brünner Theaters seit den 1840ger Jahren bot im Allgemeinen dieselben Erscheinungen dar, welche an allen bedeutenderen Bühnen nicht nur Oesterreichs, sondern des ganzen Deutschlands wahrgenommen wurden. Theils der steigende Einfluß der französischen Bühne auf die deutsche, welcher eine Fluth von Uebersetzungen, mitunter höchst werthloser Producte, vom Strande der Seine an jenen der Donau, Spree und Elbe warf, theils der ungeheure Aufschwung, welchen die italienische Oper in Wien namentlich vor dem Jahre 1848 genommen, drängten das echt nationale Drama und Lustspiel immer mehr zurück und hatten, vereinigt mit der augenscheinlich gestiegenen Ausartung des in früheren Zeiten, besonders unter Raimund, so blühend gewesenen Localstückes in die monströsesten Formen, zur natürlichen Folge, daß sich auch die künstlerischen darstellenden Talente immer mehr vom Studium der altclassischen Werke abwandten, ohne für ihre Hingebung an die dramatischen Ephemeriden des Tages mehr als materiellen Gewinn zu erzielen. Diesen Zustand verschlimmerten noch mehr die Ereignisse des Jahres 1848, welche eine große Menge guter Talente der Bühne entfremdeten. So kam es, daß die Darsteller für gewisse Rollenfächer ganz abhanden kamen, daß es noch ietzt für eine große Seltenheit gilt, außer auf einigen Hofbühnen z. B. wahrhaft gepriesene Repräsentanten eines Wallenstein, Shylock ꝛc. zu finden. War dieser Zustand schon bei Bühnen ersten Ranges empfindlich merkbar, um wie viel mehr mußte er sich bei Bühnen wie Brünn fühlbar machen,

und in der That sahen wir die sogenannten classischen Werke in Wort und Ton, Drama, Lustspiel und Oper immer mehr vom Repertoir schwinden, und jenen theatralischen Eintagsfliegen Platz machen, welche nur berechnet sind, den Abend und allenfalls die Cassa des Theaters auszufüllen und die Schaulust des Publikums, das hiedurch auf der Skala des guten Geschmackes immer mehr dem Nullpunkte zuschreitet, auszufüllen.

Aehnliche Erscheinungen hatten wir, wie bemerkt, leider auch bei unserer Bühne zu registriren, welche um so mehr darunter leiden mußte, als die Unternehmer weder eine Subvention genießen, um dem Drängen des materiellen Bedürfnisses mit Erfolg zu begegnen, noch auch in Hinsicht der Räumlichkeiten des Schauplatzes durch eine größere Einnahme dafür entschädigt wurden (der höchste Tags-Ertrag soll vor der Preiserhöhung 1852: 360 fl. C. M. betragen haben).

Aus dieser Zerfahrenheit der theatralischen Zustände leuchtet im J. 1848 die erste Darstellung der Oper „Martha", von Flotow, besonders glänzend in Brünn hervor, welche trefflich ausgestattet, im letzten Directionsjahre Glöggl's mit den Damen Kunsti-Hoffmann und Erhart, dann den Herren Kron und Schiffbenker vielmal mit immer steigendem Beifalle in die Scene ging.

Um Ostern 1849 übernahm Anton Balvansky die Direktion des brünner Theaters auf 6 Jahre. Der erste Sommer seiner Direction ist durch die Gastspiele der Hofschauspieler Wilhelmi von Wien, Pischek und Moritz von Stuttgart; der Sängerinnen Louise Michalesi von Dresden und Janda, dann Ernst-Kaiser von Pest und Erl's von Wien, ferner Nestroy's, der Balletgesellschaft des Crombé ehrenvoll bezeichnet. Durch das Engagement des eben vom wiener Hofoperntheater abgegangenen Erl, dann Ulram's, der Damen Kunsti-Hoffmann, Ernst-Kaiser und Janda, dann der Tänzer Kilany und Jules, der Tänzerinnen Pap-Terka, Heß, Dietrich und Springer gelang es der Direction, eine Oper zusammen zu stellen, welche sich mit der an jedem andern Stadttheater ersten Ranges messen konnte, und Vorstellungen, wie die Ballnacht, Jüdin, Stumme von Portici, Robert der Teufel ꝛc. lieferte, die jedem Opernfreunde hohen Genuß gewährten. Auch das Schauspiel und die Posse besaßen gute Darsteller.

Dieses schöne Ensemble wurde zwar durch das Auseinandergehen der genannten eminenten Opernkräfte gestört, gewann aber doch an den Damen Bury und Lutz neue treffliche Repräsentanten, deren erstere bald zum Lieblinge des Publikums wurde, die Gastspiele des Sängers Versing, die Concerte der Geschwister Neruda, Kalozdy's Musikgesellschaft, des Pianisten Doctor, des Violinisten Benesch, der Sängerin Mascarich, des Schauspielers Fürst belebten das Repertoir ohne für ein gerundetes Ensemble von nachhaltiger Wirkung zu sein; der Stand des Institutes hatte den Zenith verlassen und stieg von dem früheren Interesse theils durch unzweckmäßige Operationen der Direktion, theils durch den wahrhaft fühlbaren, an allen größeren Bühnen beklagten Mangel eines talentirten Nachwuchses allmälig herab; obwohl mehrere Mitglieder sich stets auf der Höhe des Beifalls zu erhalten wußten.

Nach Ostern 1851 schien es, als wollte unsere Oper neuerdings den groß-

artigen Aufschwung nehmen, wie im Winter 1849; die Sänger Germans, Sabano, Sabatzky, die Sängerinnen Denemy-Ney und Tietjens waren tüchtige Kräfte, die Schwester der erstgenannten Frl. Ney vom Hofoperntheater weilte da als Gast; die unter ihrer Mitwirkung zu Stande gekommenen Vorstellungen der Hugenotten, der Norma, Lucrezia Borgia blieben den Opernfreunden unvergeßlich; allein nach ihrem Abgange und der Flucht der Frau Denemy-Ney sank die Theilnahme für das Theater um so mehr, als auch das recitirende Schauspiel nichts Ausgezeichnetes im Repertoire bot, bis der 23. August 1851 die „rettende That", die erste Aufführung des berühmten „Propheten" von Meyerbeer brachte. Diese machte Epoche sowohl wegen des großartigen Tonwerkes selbst, als wegen der glanzvollen Inscenesetzung und trefflichen Durchführung, bei welcher Sabano in der Titelrolle, Frl. Köfer als Fides, Frl. Tietjens als Bertha, Wangel als Oberthal, Reichmann, Wickenhauser und König als Wiedertäufer ein höchst befriedigendes Ensemble darboten, so daß diese Oper, zu welcher insbesondere eine Harfenspielerin engagirt wurde, ungeachtet der erhöhten Preise bei den ersten acht Aufführungen, und dann noch bei mehr als zwanzig Vorstellungen außer Abonnement, jedesmal ein volles Haus machte, ein Fall, der in den Annalen selbst größerer Bühnen nur wenige Beispiele hat. Im Jahre 1852 wurde die Theilnahme daran, weil das erste Ensemble zerstört worden ist, geringer. Außer dieser Oper sind noch einige treffliche Opern zu erwähnen, wie z. B. jene der Favoritin, der Jüdin, des Dom Sebastian; doch hatte keine den Erfolg des Propheten, da die Tenorpartie seit Sabano's Abgang keinen genügenden Repräsentanten fand. Der Zustand der brünner Bühne wurde minder befriedigend, doch gewährten Gastspiele, wie der Musik-Gesellschaft Schade's, der Frau von Lagrange, des Tenors Ellinger, der Lokalsängerin Zengraf, die Concerte der uns angehörigen Geschwister Neruda (S. d. Beil. S. 150) einigen Ersatz (S. dazu meine Geschichte des Theaters in Mähren und Schlesien, Brünn 1852 [aus dem 4. B. d. Schriften der histor. Sektion], S. 49—55, 77, 78, 81, 84, 89, 92, 93, 115, 119, 121—135).

In den letzten zwanzig Jahren hat das brünner Theater, unter den Direktoren Flerx, Dennemy und dem Dichter Dr. Adolph Franckel (S. über ihn Wurzbach IV. 315), alle die Phasen mitgemacht, welche die Geschichte des Theaters und der Oper der jüngsten Zeit überhaupt kennzeichnen; es erhob sich und sank wieder nach den wechselnden Umständen und brachte die hervorragendsten Schöpfungen italienischer, französischer und deutscher Opernmusik zur Aufführung und, als nach dem Brande des alten Theaterschauplatzes (1870), aus den von einem Consortium zusammengeschossenen Geldern in der kurzen Zeit von hundert Tagen mit einem Aufwande von 130,000 fl. ein schönes Interimstheater für 14—1500 Personen erbaut worden war, selbst Wagner's, des Hauptrepräsentanten der Zukunftsmusik, große Tonwerke der „fliegende Holländer", „Lohengrin" und der „Tannhäuser", so wie Brünn, nach langem Zwischenraume, wieder (1872) italienischen Operngesang von ausgezeichneten italienischen Sängern, die Artot an der Spitze, aus Pollini's Gesellschaft in Wien, zu hören bekam. Wir wollen hoffen, daß sich Personen finden werden, welche, mit Hilfe der nun fortlaufenden Kunstkritiken in den Localblättern von Brünn (brünner Zeitung, Neuigkeiten

resp. Tagesbote, Correspondent) und anderen Städten, die Geschichte der Theatermusik derselben in der jüngsten Zeit schreiben werden.

Wenden wir uns von der Landeshauptstadt zu den Theatern der anderen größeren Städte von Mähren und Schlesien, so kann rücksichtlich musikalischer Produktionen auf denselben nur von einigen die Rede sein, da wegen der Bedingung einer Aufsicht theatralische Vorstellungen in der Regel nur in den königlichen Städten zugelassen wurden, erst seit Joseph II. Zeit (1780 ff.) dieselben auch in Municipalstädten häufiger wurden, Theater erst in neuerer Zeit in bedeutenderen Orten (Olmütz, Znaim, Iglau, Troppau, Teschen) entstanden und auch diese in der Regel nur Tonwerke zur Aufführung bringen konnten, welche weniger Kraft- und Kostenaufwand erforderten.

In Olmütz, dem Sitze eines reich dotirten Erzbischofs und Kapitels, der Universität, eines Theiles des Landesadels u. a., kommen wohl schon zu Anfang des 18. Jahrhundertes theatralische Produktionen vor (Notizenbl. d. histor. Sekt. 1867 S. 55), allein erst 1770 entstand zwar ein ordentliches Theater, jedoch in einem elenden hölzernen Gebäude ober den Fleischbänken, welches erst 1830 durch einen stattlichen und geschmackvollen Neubau beseitigt wurde. Musik-Produktionen waren selten, wie jene der italienischen Opern-Gesellschaft des Giuseppe Franceschini (1759, 1762 durch 6 Monate), die musikalischen Schauspiele der Theresia Nicolini und des Franz Alfani (1772); die Theater-Unternehmer Ballestrazzi, Zöllner, Hein und Roßbach zu Ende des vorigen Jahrhunderts gaben auch Opern und Bannholzer (1806—27) schreckte auch nicht vor der Aufführung der größten Schauspiele und selbst großer Opern zurück.

Eine neue Epoche in der Geschichte des olmützer Theaters hebt von dem Zeitpunkte an, wo die Musen der Mimik, des Gesanges, der Musik und des Tanzes die neuen freundlichen Hallen bezogen (1830). Der neue Unternehmer Hoch hatte in seiner Gesellschaft mehrere wackere Mitglieder, wie die Sänger Dams, Köhler, Kneuer, die Sängerinnen Hanal und Ottine, die Lokalsängerin Löffler. Zu Anfang der dreißiger Jahre stand an der olmützer Bühne als Ballettmeister Paul Rainoldi, einst Groteskkänzer am Kärntnerthor-Theater in Wien, Begründer des goldenen Zeitalters der Pantomime im leopoldstädter Theater (Wurzbach XXIV. 288).

Unter Hoch's Nachfolger Burghauser (1834—1847) nahm die olmützer Bühne in der ersten Zeit einen hervorragenden Platz unter den kleinen stehenden Theatern ein.

Sie zählte, so weit es die beschränkten Mittel und die aus der Schwierigkeit, hier ein stabiles Theater zu gründen, hervorgehende nachtheilige Einwirkung auf seine Stellung in der Kunstwelt nur immer gestatten, stets einige hervorragendere Mitglieder, sowohl im Schauspiele als im Gesange, und schloß von ihrem Repertoir weder die größten Opern aus. Ja! es waren hier Künstlerensemble's zu sehen, wie deren größere Theater häufig entbehren, wie z. B. im J. 1837 im redenden Schauspiele, 1840 in der Oper.

In der Zeit vom 4. Oktober 1837 bis Ende Februar 1838 wurden nebst verschiedenen Schauspielen 51 Lustspiele, 32 der beliebtesten Lokalstücke und 16

der beliebtesten Opern zur Darstellung gebracht und zwar an letzteren: Norma, der Schwur, Robert der Teufel, die Unbekannte, die Puritaner, Montechi und Capuletti, Tancred, die Ballnacht, der Barbier von Sevilla, die Nachtwandlerin, die Jüdin, der Freischütz, der Postillon von Longjumeau, Zampa, das Nachtlager von Granada und Don Juan. In der Saison vom 23. September 1843 bis 30. März 1844 fanden 183 Vorstellungen statt, worunter 44 Novitäten (4 Opern Linda von Chamounix, Marie die Tochter des Regiments, die Römer in Melitone und Lucrezia Borgia, 12 Schauspiele und Dramen, 16 Lustspiele u. s. w.). Die Oper war auch hier eine Hauptbedingung für den Flor einer Direction; deßhalb mußte das Schauspiel, obwohl nicht ganz vernachlässigt, doch zurückstehen.

Was die Ausstattung der Stücke, besonders der Opern z. B. der Ballnacht, Robert der Teufel u. s. w. betrifft, so geschah diese mit einem bedeutenden Aufwande im Costüm und sie würde jeder großen Bühne Ehre gemacht haben (Moravia 1838 S. 32. 371, 379, 1839 S. 455, 676, 680, 1842 S. 407, 1843 S. 19 u. ff., 106 u. ff., 321, 342; Adler 1842 Nro. 281; Humorist 1842 Nr. 252; wiener Theaterzeitung 1842 Nr. 288, 1833 Nr. 4, 1844 Nro. 29).

Im Jahre 1844 (bis 21. Dez.) gab Burghanser in 106 Vorstellungen 81 verschiedene Stücke und zwar 24 Lokalpossen, 21 Dramen, 19 Lustspiele, 14 Opern, 7 Vaudeville's, im Allgemeinen 24 Novitäten, dann mehrere Tableaux sämmtlich von seiner Erfindung (Moravia 1845 S. 7).

Die Theater-Saison vom 1. September 1845 bis Ostern 1846 ließ die Erwartungen, die man Anfangs gehegt, größtentheils unbefriedigt, denn so geschätzte erprobte Individuen die olmützer Bühne an Frl. Ney, Lechner, den Hrn. Ehlert, Haimer und Gruber hatte, so war doch, die Lokalposse ausgenommen, das Ensemble der Oper wie des Schauspieles ein sehr mangelhaftes (Moravia 1846 S. 184). Noch weniger genügten die nächsten Jahre. Burghauser, dessen energische Direktionsführung voll Umsicht und Takt in früherer Zeit gerühmt wurde, ließ seinen Eifer jährlich mehr sinken. Wenn vordem kein gutes Ensemble bestand, so fesselte doch die Oper oder die Posse u. a. das Interesse; später ward aber nichts mehr geleistet, was auch nur geringe Ansprüche befriedigen konnte (eb. 1846 S. 591). Nachdem Burghauser noch im Jahr 1846/7 in 199 Vorstellungen 101 Trauer-, Schau- und Lustspiele, 39 Opern, 59 Lokalpossen und Vaudevilles vorgeführt hatte, schied er zu Ostern 1847, nach einer 13jährigen Dienstführung, mit dem Nachrufe, daß er die olmützer Bühne aus den Händen des bühnenunkundigen Hoch in einem Zustande völliger Auflösung übernommen, dieselbe, freilich unter günstigen Verhäitnissen, wie der zweimaligen Erhöhung der Eintrittspreie: und der bedeutenden Zunahme des Theaterpublikums, in der ersten Hälfte seiner Zeit in einen Zustand versetzte, welcher unter allen bisherigen Direktionen am meisten befriedigte, jene schönen Tage der Oper schuf, wo Kunstfreunde aus Brünn und Troppau selbst herbeikamen, daß jedoch Burghauser in der letzteren Zeit eine immer mehr gesteigerte Nichtachtung des Publikums an den Tag legte (Moravia 1847 S. 180, 408).

Am 1. September 1847 begann die neue Theater-Leitung des dramatischen Dichters Friedrich Blum in Pohl's Gesellschaft. Er stattete den äußern Schau-

platz prachtvoll aus, erweiterte das Theater, vermehrte die Logen und Sperrsitze und schaffte neue Dekorationen bei. Eine geschmackvolle Scenerie und eine gewählte reiche Garderobe stand im Einklange. Ein zwar kleines, aber artiges Ballet, ein verstärkter Chor, ein vervollständigtes Orchester (32 Personen) unter der Leitung zweier Kapellmeister (Pütz und Urban) und eines Orchester-Direktors (Amenth), ein für das Schauspiel und die Oper zahlreiches Personal kamen hinzu. Die Kräfte der letzteren (Mad. Pütz-Steidler, Lukatschi, die Herren Turwald, Binder, Radkowsky) waren entschieden besser, als jene des ersteren (in dem Dem. Dürmont, die Hrn. Blum, Pohl, Moldt u. a. hervorragten); dazu die Pracht in Dekorationen und Costüm und das Ueberwiegen der Oper ist erklärlich (Moravia 1847 S. 424, 444, 542 ff.).

Das Haus war prachtvoll ausgestattet, wie kein zweites Provinztheater; in 12 Wochen des Jahres 1847 wurden 11 verschiedene Opern mit lobenswerthen Kräften, großer Präcision und besonderem Glanze an Costüms und Dekorationen in die Scene gebracht; die Posse war trefflich, das recitirte Schauspiel gewann stets mehr; der Besuch des Theaters blieb aber hinter den früheren Jahren und den Anstrengungen der Direktion zurück (eb. S. 596).

Der ausgezeichnete Direktor Blum erhielt sich auch durch die Stürme der nächsten Jahre und während der längeren Anwesenheit des kais. Hofes in Olmütz. 1852 wurde ihm das Theater auf weitere 6 Jahre überlassen (meine Gesch. des Theaters in M. u. Schl., Brünn 1852, S. 138—50).

Bei Iglau und Znaim reicht die Kenntniß der Geschichte ihrer Theater nicht über die Mitte des vorigen Jahrhundertes und um die nämliche Zeit, wie in Olmütz, entstanden auch da ordentliche Theater-Unternehmungen. Die Gesellschaften gaben außer den gewöhnlichen Comödien, nämlich den Staatsactionen, Lust- und Trauerspielen, in welchen der Hanswurst die Hauptperson machte, nur Marionettenspiele, Pantomimen, Singspiele, Burlesken. In späterer Zeit fand auch das verbesserte deutsche Schauspiel und selbst die Oper Eingang. Während in dem viel kleineren Znaim (1791 mit 5169 Bewohnern) schon 1784 ein zwar kleines, aber niedliches neues Theater erbaut wurde*), mußte sich die industriöse, früher wohlhabende, schon 1791 von 10,255 Menschen bewohnte Stadt Iglau mit einem kaum 300 Personen fassenden Saale im 2. Stockwerke eines Gasthauses

*) Ueber den Ursprung des znaimer Theaters ist aus dem Rathsprotokolle vom J. 1784, Archivs-Nr. 231, Folgendes zu entnehmen: Zu Anfang des Jahres 1784 macht Georg Schoßleithner, „Vorsteher einer deutschen Schauspieler-Gesellschaft, beim Magistrate die Vorstellung, daß er auf eigene Kosten aus der „jungfräulichen St. Clara profanirten Kirche" ein „Komedien-Theatrum" neben dem Malzhaus errichten wolle. Der Magistrat beschließt jedoch am 28. Juni 1784, das „unausgebaute St. Clarissenkirchel" anzukaufen und selbst ein „Komedienhaus" zu machen. Der Kauf wurde schon am 30. Juni um 500 fl. nom. abgeschlossen. Im August wird dem Kreisamte angezeigt, daß die „hier ortsfindliche Noblesse" zum Ausbau des Theaters, und zwar Fürst Liechtenstein 100 fl., Frau v. Ugarte 100 fl., Graf von Althann 300 fl., General v. Pallavicini 186 fl., zusammen 686 fl. beigetragen haben. Baucommissär war ein gewisser Johann Scholz. Im Oktober desselben Jahres war „das Komedienhaus fertig". (Znaimer Wochenblatt 1865 Nr. 42, mähr. Corresp. 1864 Nr. 232). Das vordere Gebäude und der Redoutensaal wurden erst 1830 hergestellt, wobei sich mit lobenswerthem Eifer Olymp A. Rinnerer hervorthat.

begnügen, bis 1850 die ehemalige Kapuzinerkirche zu einem, bei 1200 Menschen fassenden Theater umgestaltet wurde.

Seit nahe hundert Jahren haben sich in beiden Städten Theater erhalten, in welchen wandernde Gesellschaften theatralische Vorstellungen, in der Regel während des Herbstes und Winters, zur Schau bringen. Man wird billig an deren Kunst-Stufe keinen hohen Maßstab anlegen und begnügt sich, wenn die Productionen von Conversationsstücken, Schauspielen, Lustspielen und Possen sich in der Sphäre des Mittelgutes behaupten und nicht in den Bereich des Schlechten streifen oder dasselbe wohl gar absorbiren. Natürlich wirken hier Umstände, günstige Verhältnisse und die Beschaffenheit der Direction wesentlich auf die Art der Productionen und ihrer Ausstattung ein. Deßhalb ist nicht unerhört, daß die Theater dieser Städte manchmal mit Erfolg der Stufe zustreben und sie auch wohl erreichen, auf welcher sich selbst die Bühnen größerer Städte nur mühsam erhalten. So soll es z. B. unter der Direction Reisinger's in den 1820ger Jahren eine Zeit gegeben haben, wo das iglauer Theater im Schauspiele wie in der Oper gut zu nennen war und mit jenem mancher Provinzial-Hauptstadt wetteifern konnte.

Später war die Oper, wie das ernste Drama, mit wenigen Ausnahmen verwaist, bis unter Mayerhofer's Direction (1846/7) neben vielen neuen Stücken selbst Opern mit einer für Iglau glänzenden Ausstattung an Costüms und Decorationen auf die Bühne kamen und diese unter Hanno's (1847) und Fürst's (1851) Direktion auf eine vordem nie erreichte Stufe, freilich von nur sehr kurzer Dauer, gelangte; des letzteren Vorhaben, im Falle eines stärkeren Theaterbesuches eine kleine Oper einzurichten, kam nicht zur Ausführung. Unter Pokorny (S. d. Beil. S. 158), welcher mehr als 20 Jahre die Stelle eines Theater-Kapellmeisters unter den Directoren Reisinger, Hanno ꝛc. bekleidete, kamen die größten Opern der damaligen Zeit, wie Don Juan, Zauberflöte, Johann von Paris, Zampa, Freischütz ꝛc. unter großem Beifalle zur Aufführung.

Das Theater der früheren Kreis- und Landeshauptstadt Troppau (1804 mit 8419 Einwohnern) gehörte zu den besser eingerichteten und nahm nach Brünn und Olmütz den Rang ein. Das 1763 abgebrannte Theater wurde 1772 wieder aufgebaut, 1805 aber ein neues gebaut. Director Matte (1839) bildete, dem vorherrschenden Operngeschmacke huldigend, eine Operngesellschaft, welche jeder gerechten Anforderung Genüge leistete und Opern, wie: Robert der Teufel, Norma, Belisar, die Ballnacht u. s. w. zur Aufführung brachte (Moravia 1839 S. 764, 1840 S. 136, 1842 S. 368). Als Kapellmeister wirkte (1837—40) der Compositeur Carl Franz Rafael († 1864. S. d. Beil. S. 167, Wurzbach XXIV. 213). Director Hensel (1845—7) hatte, wie seit vielen Jahren nicht, eine wackere und im Ensemble vollständige Gesellschaft; Liszt, Ernst, Strauß ließen hier ihre Wundertöne hören, wie auch in der Kreisstadt Teschen (zu Ende des vorigen Jahrhundertes mit 5379 Bewohnern), wo, ungeachtet begünstigender Umstände, doch das Theater keinen rechten Boden gewann (Meine Geschichte des Theaters in M. und Schl., Brünn 1852, S. 150—161).

E. Das musikalische Concert- und Vereinswesen.

Auf die Blüthezeit der fürstlichen Kapellen, sagt Hanslik (Geschichte des Concertwesens in Wien, Wien 1869, S. 53), folgte die eigentliche Periode der Dilettanten-Concerte. Die Aristokratie theilte ihr Musikprivilegium mit dem gebildeten Mittelstand, den bürgerlichen Kunstfreunden, und trat es bald vollständig an Letztere ab.

Je größer mit der Entwicklung der Instrumentalmusik die Zahl der Dilettanten und ihre Freude am Musiciren wurde, desto mehr empfanden sie das Bedürfniß nach einem gewissen Zusammenwirken in gemeinschaftlicher Kunstübung. Damit mußte der Wunsch verbunden sein, den Musikgenuß, den sie noch nicht allgemein machen konnten, doch in etwas breitere Canäle zu leiten, ihm einen Zugang zu eröffnen, der zwar noch immer sehr beschränkt, dennoch eben der Exclusivität der fürstlichen Kapellen-Concerte als ein Schritt vorwärts gegen die Oeffentlichkeit hin anzusehen war. So sehen wir denn um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, am häufigsten in den sechziger und siebenziger Jahren, allerorts ein neues musikalisches Leben nach einer bestimmten, sehr einflußreichen Richtung hin sich regen. Die einzelnen Musikliebhaber in den Städten Deutschlands krystallisiren sich zu förmlichen Vereinen. Die Verbindungen hatten, wie ihr Name „Liebhaberconcert", „Dilettantenconcert" andeutete, den Zweck, alle activen Musikfreunde des Ortes zu regelmäßigem musikalischen Zusammenwirken zu vereinigen. Sie erwuchsen naturgemäß aus häuslichen Musikabenden rein privater Art; die Honoratioren A. oder B. des Städtchens, welche bisher eine „Musikpartie" bei sich zu geben pflegten, vermochten bald nicht mehr die ganze stark anwachsende Einquartirung der Musikfreunde zu beherbergen und zu tractiren, und letztere wollten ihre musikalischen Genüsse nicht von der Gastfreiheit des Einzelnen völlig abhängig wissen. So miethete man denn ein neutrales Locale, meist einen Gasthaussaal, zu den musikalischen Abenden, oder ließ dieselben der Reihe nach in den Häusern der Honoratioren abhalten, oder endlich man lehnte sie an das „Casino", „Kränzchen" oder wie sonst der bescheidene Altar der Geselligkeit im Städtchen hieß. Der gesellige Ursprung ist meist deutlich aufgeprägt und mitunter nach Jahrzehnten noch erkennbar. Die Leutchen kannten einander, erblickten in der Musik ein angenehmes und edles Bindungsmittel, das „junge Frauenzimmer" und die Söhne der Stadt fanden in dem musikalischen Zusammenwirken das schönste Anknüpfen oder Festknüpfen ihrer kleinen Herzensinteressen, und endlich der Ruhm, ein wirkliches „Concert" zu besitzen, war auch nicht zu verachten. Ein Abendessen, ein Spiel oder Tänzchen bildete meist den vergnügten Beschluß dieser ersten Dilettanten-Concerte, bei welchen man die Musik mehr als geselliges Mittel, wenngleich als das angesehenste betrachtet hat, denn als rein künstlerischen Selbstzweck.

Mit der allmäligen Vervollkommnung der Spieler und Sänger, mit der Erweiterung der Programme und Kunstmittel wuchs aber auch das rein künstlerische Interesse und ließ allmälig das bloß gesellige, familienhaft-häusliche Beiwerk fallen. Die Musik wurde nunmehr anerkannter Hauptzweck dieser geselligen

Vereinigungen, sie wurde es durch das Aufblühen einer selbstständigen Instrumentalmusik, insbesondere der Quartett- und kleineren Orchestercomposition. So lange die Tonkunst eigentlich nur in Opern- und Kirchenmusik bestanden hatte, waren Dilettantenvereine nicht praktisch, ja nicht einmal recht möglich. Die Musikübung war entweder eine ganz öffentliche (Oper, Kirche) oder eine vollständig private, auf Gesang und einzelne Instrumental-Soli beschränkt. Die Trio's, Quartette und Quintette führten schon mehrere Musikfreunde regelmäßig zusammen, die „Sinfonie" endlich, kurz, leicht und anmuthig, wie sie damals entstand, versammelte sie alle und erweiterte die Familienstube, die „Kammer" zum Concertsaal.

Die innere Einrichtung der Dilettantenconcerte, der deutschen insbesondere, war im Wesentlichen dieselbe. Einige Honoratioren, meist aus dem wohlhabenden Kaufmanns- oder Beamtenstande, bildeten das leitende Comité, sie ernannten für die musikalische Leitung entweder einen Musiker von Fach, und das war das Vernünftigste, oder einer von ihnen dirigirte sekbst die Concerte, und dieß war das Häufigste. Mitunter, wenn der Dilettantenverein sich besonders reich an Dirigentengenies fühlte, traten diese die Direction einander wechselweise ab, so z. B. in den Wiener Spirituel- und Gesellschaftsconcerten in deren erster Periode. Der Mangel an tüchtig geschulten Musikern, den ein höher entwickeltes Kunstwesen peinlich empfindet, ward den „Liebhabern" von damals zur Wonne. Wie aneifernd, belehrend, fördernd für die Mitwirkenden solche regelmäßige Productionen waren, zu welchem Vortheil sie der nachrückenden anspruchsvolleren Generation gediehen, bedarf keiner Auseinandersetzung. Aus diesen emsigen Spielern wurde zwar im Laufe der Jahre kein virtuoses Orchester, aber etwas anderes wurde aus ihnen: ein musikalisch gebildetes Publikum. Sie hatten zwar nicht, wie sie vielleicht hofften, durch ihr Geigen und Blasen die ganze Bevölkerung musikalisch gemacht, gewiß aber sich selbst. Sogar die kleinstädtische Abgeschlossenheit dieser Liebhaber-Concerte hatte ihr Gutes; indem diese Leutchen sich fest daran hielten, zu ihrer eigenen Uebung und Ergötzung zu musiciren und nur einen engeren gleichgestimmten Kreis von Bekannten als Hörer zuzulassen, blieben sie vor dem Dämon eitler Beifallssucht bewahrt und vor mancher Beschämung, die vielleicht dem ganzen Concertiren ein schnelles Ende gemacht hätte. Stehende Concerte von Fachmusikern waren zu jener Zeit nur in großen Residenzstädten möglich, und auch da spielten sie lange Zeit neben den zahlreichen Liebhaber-Concerten eine Nebenrolle. In den kleineren Städten hätte kein Künstler-Concert, wenn es überhaupt aufzubringen war, sich so lange erhalten können, schon der großen Kostspieligkeit wegen, wie das Liebhaber-Concert.

Eine der frühesten und einflußreichsten Concert-Unternehmungen in Deutschland besaß Leipzig (schon unter Bach's Leitung 1736), das auf diesem Gebiete unbedingt am meisten voraus war. Wenige Dilettanten-Vereine haben sich aus frühen Anfängen so stetig entwickelt und so lange bisher erhalten, wie das leipziger Gewandhaus-Concert (im ehemaligen Zeug- oder Gewandhause). Solcher Dilettanten-Vereine entstanden in Berlin, München, Dresden, Hamburg u. a.; Italien hatte schon seit dem 16. Jahrhunderte, Paris seit 1699 (Academie

royale de Musique) seine vorzugsweise einflußreichen musikalischen (philharmonischen) Akademien erlangt (Schilling I. 31, Bernsdorf I. 103).

In Wien gründete 1771 der wackere Hofkapellmeister Florian Gaßmann (geb. zu Brüx in Böhmen 1729, † 1774 in Wien) die „Wiener Tonkünstler-Societät", oder den Pensionsverein für Witwen und Waisen österreichischer Tonkünstler, die (in historischer Beziehung mit der Cäcilien-Congregation stehende) älteste organisirte Musikgesellschaft und das erste öffentliche Concertinstitut in Wien, da dieser Verein jährlich 4 Concerte gab, deren Erträgniß die regelmäßige und Haupteinnahme dieser Witwenkasse bildete. Die Mitglieder dieser Gesellschaft (S. über dieselbe die österr. Enlyklopädie II. 280, Schilling III. 138, Suppl. 317, Gaßmann 327, Bernsdorf II. 109, Mosel S. 226, Hanslik, Geschichte des Concertwesens in Wien S. 6—35) waren Fachmusiker, während die übrigen ersten Concertvereine und musikalischen Gesellschaften in Wien wie fast überall aus Dilettantenkreisen hervorgingen.

An solchen fehlte es wahrlich nie in Wien. Kaum gab es (sagt Hanslik S. 63) von Natur ein besseres Erdreich für Musik, und kaum ward es irgendwo mit so einseitig unbedigter Hingebung gepflegt. Von Wolfgang Schmälzl, der schon im Jahre des Herrn 1548 in seinem „Lobspruch der hochlöblichen, weltberühmten khüniglichen Stadt Wien" mit Stolz ausruft:

„Ich lob diß Ort für alle Land
Hier seind vil Singer, Saytenspiel,
Allerley gsellschaft, Frewden vil,
Mehr Musikos und Instrument
Findt man gwißlich an keinem end!"

bis auf die neueste Zeit fehlt es nicht an interessanten Zeugnissen für diese Seite des wiener Lebens. J. F. Reichardt, der Berliner, nennt im Jahre 1783 Wien „nach Paris die erste Stadt in Europa für ausübende Musik", Spohr begrüßt sie (1812) als die „unbestrittene Hauptstadt der musikalischen Welt". Beredter jedoch als alle Wort- und Schriftzeugnisse spricht die unwiderstehliche Gewalt, mit welcher die größten Musiker, schaffende wie ausübende, sich magisch nach Wien gezogen und daselbst festgehalten fühlten, die Zaubergewalt, welche Gluck und Haydn, die vielgewanderten und vielgefeierten, immer wieder nach Wien zurücklockte, welche Mozart die schwersten Kämpfe um den wiener Boden gegen seinen Vater und seinen Fürsten bestehen machte, welche endlich Beethoven, den für einige Studienjahre nach Wien gekommenen, nie wieder ziehen ließ. Ein kunstsinniger Hof und gebildete Dilettantenkreise schaffen allein nimmermehr ein so ursprünglich und reich quillendes musikalisches Leben, wie das wiener. Im Volke selbst, in seinem Temperament, seiner Gemüthsart und seinen Anlagen muß der musikalische Grundton vorliegen, aus dem die gebildeteren Musikbestrebungen wie harmonische Obertöne organisch herausklingen und in dem die selbstständig entwickelte Kunst noch immer eine Resonanz findet. Das Volk im engeren Sinne, das nicht selbst musicirende, erwies sich allezeit als empfängliches Auditorium. Die Wiener sind ein italienisches Publikum ins Deutsche übertragen und Oesterreich ganz eigentlich das Italien Deutschlands. Wichtig für die unteren

Classen war es, daß man in Wien nicht erst Opern und Concerte zu besuchen brauchte, um Musik zu hören. Das Volk hörte vorerst in allen Kirchen viel gute Musik — ein Umstand von großer Wichtigkeit.

Treffliche Militär-Musikbanden durchzogen die Stadt und spielten auf den Plätzen. Sie sind ein alter Ruhm Oesterreichs, der ebensowenig erst aus Radetzky's Hauptquartier oder der pariser Weltausstellung datirt, als der Ruhm unserer Tanzmusik erst von Strauß und Lanner. Fr. Nicolai, der im Jahre 1781 Wien besuchte, lobt die Militärmusik, welche zu Wien alle Abend vor der Hauptwache am Hof gemacht wird und tadelt die Nachlässigkeit Burney's, welcher in seinem Reisewerk „diese so merkwürdige Militärmusik" nicht aufführt. Die wiener Militärmusik bestand damals aus 2 Schalmeien, 2 Clarinetten, 2 Waldhörnern, 2 Fagotten, einer Trompete, einer gewöhnlichen und einer großen Trommel.

Von der Tanzmusik rühmt er, sie sei „in Wien gewöhnlich gut und wird markirt und hebend gespielt". Für die Bälle in den k. k. Redoutensälen haben Mozart und Beethoven nicht verschmäht, Tänze zu componiren. Die Zahl der Garten- und Wirthshausmusiken, der Volkssänger u. dgl. (in Leipzig oder Dresden hätte man sie „Concert" genannt) war erstaunlich. Die beliebtesten dieser sommerlichen Garten-Concerte waren im Augarten, Belvedere, im fürstl. Liechtenstein'schen Palais (Roßau) und allabendlich auf der Bastei, an den „Limonadehütten".

Endlich bildeten die Serenaden einen beliebten und nicht zu unterschätzenden Bestandtheil der öffentlichen Musikgenüsse. Es war Sitte, verehrten Personen am Vorabend ihres Namenstages eine Serenade zu bringen. Passende Compositionen wurden zahlreich bestellt und die dazu engagirten Musikanten kamen oft kaum zur Ruhe. Mozart hat viele solche „Serenaden" oder „Cassationen" in Wien componirt, und Haydn hat deren nicht bloß componirt, sondern er mußte in seinen jungen Jahren selbst „gassatim gehen" und mitspielen. Eine Zeit lang war es sogar Mode, bei solchen Serenaden Stücke für Clavier mit Begleitung mehrerer Instrumente zu spielen; Hummel und Moscheles haben in jüngeren Jahren bei solchen Gelegenheiten oft unter freiem Himmel gespielt. Später als die Bevölkerung weniger romantisch und die Polizei furchtsamer und strenger wurde, hörte die sanfte Lyrik der Serenaden auf. Sie hat sich höchstens hie und da in der glücklichen Stille und Verborgenheit kleiner Städtchen noch erhalten. Ein neues, modernes Element hat sich später dieses Genres bemächtigt, statt der Blasinstrumente sind es jetzt Männerstimmen, die, wo es das Herz gebietet und die Polizei es erlaubt, zur Nachtzeit im Chor ertönen. Die Liedertafeln sind die musikalische Landwehr Deutschlands, es ist kein Städtchen so klein, daß es nicht sein Sängercontingent stellte.

Auf diesem Grunde eines nach allen Richtungen von Musik durchzogenen Volkslebens erhob sich in dem Mittelstand, den gebildeten Classen, ein sehr emsiges, mitunter passionirtes Musiktreiben. Ein wiener Correspondent schreibt im J. 1808 in einem längeren Berichte an die „leipziger Musikzeitung" (3. Bd., S. 40): „Es wird wenig Städte geben, wo die Liebhaberei zur Musik so allgemein ist, wie hier. Sogenannte Privat-Akademien (Musik in vornehmen Häusern)

gibt es hier unzählige den Winter hindurch. Da gibt's keinen Namens-, keinen Geburtstag, wo nicht musicirt würde. Die meisten sind einander ziemlich ähnlich; so sehen sie aus: Vorerst ein Quartett oder eine Sinfonie, welche im Grunde als ein nothwendiges Uebel angesehen und also verplaudert wird. Dann erscheint aber ein Fräulein nach dem andern, legt ihre Clavierſonate auf und spielt sie weg, wie es nur gehen will, dann kommen andere und singen einige Arien aus den neuesten Opern ebenfalls so".

„Um einen Begriff von der Ausdehnung der hiesigen Dilettantenschaft zu geben", erzählt der Correspondent weiter, „jedes feine Mädchen, habe sie Talent oder nicht, muß Clavierspielen oder Singen lernen; erstlich ist's Mode, zweitens ist's die bequemste Art, sich in der Gesellschaft hübsch zu produciren und dadurch — wenn das Glück es will — eine in die Augen fallende Partie zu machen. Die Söhne müssen ebenfalls Musik lernen, erstens gleichfalls weil es gehörig und Mode ist, zweitens weil es auch ihnen zur Empfehlung in der feinen Gesellschaft gereicht und die Erfahrung lehrt, daß gar mancher sich hier an die Seite einer reichen Frau oder in eine sehr einträgliche Bedienung musicirt hat. Die Studenten ohne Vermögen bringen sich durch die Musik fort, bekommen Stipendien und Anstellungen; will einer Advokat werden, so verschafft er sich durch die Musik, indem er überall spielt, eine Menge Bekanntschaften, ebenso der angehende Arzt." Man sieht, der Verfasser kann eine gewisse Unzufriedenheit nicht verbergen, daß in den wiener Familien gar so viel musicirt, auf musikalische Fertigkeit gar so großes Gewicht gelegt wird. Dieß Bedenken war von vereinzelten einsichtsvollen Stimmen auch früher schon geäußert, natürlich ohne die allermindeste Wirkung. Dieses häusliche Musiciren zum Namenstag oder zur Kaffeegesellschaft, wovon der Aufsatz spricht, ist indessen der unterste Grad des Dilettantenthums, reine Familienangelegenheit, die sich dem künstlerischen Gesichtspunkt entzieht. Wien hatte aber noch ganz andere Kreise, in welchen die Musik zwar auch privatim, aber mit wählerischem Ernst und Eifer getrieben wurde. Das „Jahrbuch der Tonkunst für 1796" führt eine stattliche Anzahl angesehener Familien auf, bei welchen zu Anfang der neunziger Jahre regelmäßig „Dilettanten-Akademien" stattfanden, natürlich nur für die geladenen Freunde des Hauses. Dann verzeichnet es, gleichfalls in alphabetischer Ordnung, alle einigermaßen hervorragenden Dilettanten Wiens. Daß man dergestalt Privatleute, die nur zu ihrem Vergnügen musiciren, öffentlich herzählt und belobt (es ist auch in den älteren musikalischen Zeitungen und Almanachen regelmäßig der Fall) erscheint in mancher Hinsicht bezeichnend. Es spricht für den Werth, den jeder einzelne brauchbare Dilettant damals noch für das Allgemeine hatte.

So zahlreich und ausgebildet das musikalische Dilettantenthum in Wien war, es hielt sich überwiegend in den Grenzen des Familienkreises. Wir finden im vortgen und zu Anfang dieses Jahrhunderts in Wien sehr viele Dilettanten, aber sehr wenig Dilettantenvereine. Zahl und Bedeutung der letzteren steht in keinem Verhältniß zu ersteren. Bei dem erwähnten Verzeichniß von „Dilettanten-Akademien" in Schönfeld's „Jahrbuch" darf man nicht an die „Liebhaber-Concerte" in Deutschland denken, deren Mitglied man für Geld werden konnte und die

gegen ein billiges Abonnement regelmäßig stattfanden. Die concertgebenden Familien Wiens genossen allgemeines Ansehen, gaben aber nichts weniger als allgemeinen Zutritt. Letzteren erhielt man nur aus dem Titel der persönlichen Freundschaft oder activen Mitwirkung. Den reisenden Künstlern gegenüber waren sie, im guten, wie im nachtheiligen Sinne eine Macht. „Das Glück der reisenden Virtuosen liegt in den Händen dieser Dilettanten", schreibt im Jahre 1800 der erwähnte musikalische Correspondent aus Wien, — „erscheint der Fremde nicht bei jeder Einladung, schmeichelt er nicht, so muß er ein Mann von größtem Rufe sein, um allenfalls durchzudringen".

Die musikalische Dilettantenschaft in Wien war ungleich zahlreicher, bedeutender, virtuoser als in irgend einer Stadt, aber was sie an öffentlichen „Liebhaber-Concerten" organisirte, hatte nicht die Stetigkeit und Regelmäßigkeit, auch für das öffentliche Musikwesen nicht jene relative Bedeutung, wie z. B. die Gewandhaus-Concerte in Leipzig. Die Erklärung liegt einfach in dem Charakter Wiens als einer Großstadt; Liebhaber-Concerte können in einer großen Stadt niemals in dem Grade Bedürfniß sein und Bedeutung haben, wie in Mittelstädten. Das starke Contingent öffentlicher Musik (Oper, Kirche, Tonkünstler-Societät) und die enorme Zahl regelmäßiger häuslicher Concerte machten in Wien die Concentration von Dilettantenkräften zu förmlichen „Liebhaber-Concerten" nicht so dringend. Dazu kam, daß gerade in Wien, wo die besten Dilettanten angesehenen Familien angehörten und der Privatmann gegen den erkältenden Hauch der Oeffentlichkeit schwer und empfindlicher war als irgendwo anders, die „Liebhaber" sich nicht so leicht zur förmlichen Produktion vor einem Publikum entschlossen. Im vorigen Jahrhundert haben blos zwei Liebhaber-Concerte in Wien sich durch eine gewisse Oeffentlichkeit und Regelmäßigkeit bemerkbar gemacht: die Concerte auf der „Mehlgrube" und jene im „Augarten". An diese schloß sich im ersten Decennium des 19. Jahrhunderts das sogenannte „adelige Liebhaber-Concert".

Es stand rasch im schönsten Flor. Alles wirkte spielend oder hörend mit Lust und Liebe mit. Leider sollte diese rasch entwickelte Kunstblüthe von kurzer Dauer sein. Die Kriegsstürme, welche 1805 zuerst den Beginn der Unternehmung verzögert, beschleunigten (1809) das Ende derselben. Die Aufführung der „Schöpfung" von Haydn am 27. Mai 1808 war das letzte Lebenszeichen des Dilettanten-Concerts. In keinem Falle war es möglich, rühmlicher zu schließen. Es war jene denkwürdige Aufführung, bei der Haydn persönlich erschien, zum letzten Mal öffentlich erschien, und einen Triumph erlebte, der jeden Anwesenden bis ins Herz erschüttert hat.

Mit diesem letzten „Liebhaber-Concert" im Universitätssaal (27. März 1808) stockt die öffentliche Betheiligung des Dilettantismus in Wien. Es ist, als wäre dieser mit seinem Herrn und Meister, Joseph Haydn, aus dem Leben geschieden. Aus dem öffentlichen wenigstens; die Dilettanten Wiens zogen sich für lange Zeit gänzlich an den häuslichen Herd zurück, sich in kleinste Kreise zersplitternd, die in ihrer Heimlichkeit segensreich für die Kunstbildung jedes Einzelnen wirkten, für die Gesammtheit aber nicht vorhanden waren. Von Haydn's letztem Concert-

besuch (1808) bis zur vollständigen Organisation der „Gesellschaft der Musikfreunde" (1815) hatte Wien kein öffentliches Dilettanten-Concert. Erst die großartige Aufführung des „Timotheus" in der Winterreitschule im Jahre 1812 gab — eine rettende That — das Signal zur Gründung jener Gesellschaft und zu einer neuen Entwicklungsphase des wiener Concertlebens: jener des organisirten Dilettantismus.

Hanslik theilt (Vorwort XI.) die Geschichte der Concerte in Wien in vier Hauptperioden, deren erste (Epoche: Haydn-Mozart) die letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts einschließt, während die zweite (Beethoven-Schubert) von 1800 bis 1830, die dritte (Liszt-Thalberg) von da bis zum Revolutionsjahr 1848 reicht, worauf die vierte und letzte die nachmärzliche Zeit behandelt.

Die Bezeichnung der ersten Periode als „patriarchalische Zeit" findet ihre Rechtfertigung in der Darstellung der wesentlichen Faktoren jener Concertepoche: der fürstlichen Kapellen, des Mäcenatenthums, der Liebhaberconcerte und Dilettantenvereine, endlich des ersten stabilen Concertinstitutes in Wien, der Gaßmann'schen „Tonkünstler-Societät. Haydn und Mozart sind die sichtbaren Oberhäupter der Tonkunst in jener ersten Periode, welche in runden Zahlen von 1750 bis 1800 datirt wird.

In der zweiten Periode (1800—1830) sehen wir an der Stelle der fürstlichen Höfe und reichen Protectoren allmälich ein „Publicum" sich bilden und aus begeisterter „Association der Dilettanten" große Concertinstitute: die „Gesellschaft der österreichischen Musikfreunde" und die „Spirituel-Concerte" erblühen. Beethoven ist die Heldengestalt, welche diesen Zeitraum vom Anfang bis nahezu an's Ende durchschreitet — zuletzt, leider nur eine kurze Spanne Zeit, begleitet von dem geistverwandten Lyriker Franz Schubert.

Zur „Virtuosenzeit" par excellence gestaltet sich die dritte Periode (1835—1848), dieser musikalisch luxurirende, üppige Entreact zwischen zwei Revolutionen. Liszt und Thalberg, diese beiden glänzendsten und eigenthümlichsten Sterne der Virtuosität, sind die rechten Taufpathen dieser Epoche; beide gehören Oesterreich an durch ihre eigene Wiege und die ihres Ruhmes. Inzwischen geht das große Concertwesen abwärts, die Dilettanten von ehemals regieren es mit schwacher, die Anforderungen der Zeit nicht mehr erreichender Hand. Schimmernde Sumpflichter in der Musik, der Journalistik, der Geselligkeit, daneben morgendämmernde Lichtstreifen verkündigen gegen Ausgang der Periode das Zusammenbrechen des alten Oesterreich, die Auferstehung eines neuen.

Die vierte und letzte Periode (seit 1849), die Zeit gereiften politischen und künstlerischen Ernstes, erzeugt in Wien auch eine Reform des Concertwesens und im Publikum eine bemerkenswerthe Vertiefung des Geschmacks. Sie beseitigt das längst wankend gewordene Regime der associirten Dilettanten und setzt an deren Stelle die Association der Künstler. Diese fungirt nunmehr als ausschließlich bewegende Kraft des großen Concertwesens, namentlich durch die Gesellschafts- und Philharmonie-Concerte. Die kleine Salonmusik und das Virtuosenthum treten in den Hintergrund gegen die großen Orchesterproductionen, denen sich endlich auch stabile Vereine für vollen (gemischten) Chorgesang beige-

sellen. Zur Bezeichnung des künstlerischen Inhalts dieser Epoche, welche in Pflege und Wiedergeburt der klassischen Meister am bedeutendsten erscheint, dünkte Hanslik das anspielende Schlagwort „musikalische Renaissance" am meisten empfehlenswerth, da die, nach dem Fortgange der Kunstgeschichte angezeigte Bezeichnung: „Mendelssohn-Schumann" auf die wiener Verhältnisse weniger paßte, nachdem ihr Cultus erst nach dem Tode des ersten und zur Zeit, als der zweite nicht mehr in der Vollkraft seines Schaffens stand, eintrat und beide persönlich in keinem Zusammenhange mit den wiener Musikzuständen waren.

Wir haben uns bei den musikalischen Zuständen Wiens länger aufgehalten, weil sie uns ein Spiegelbild unserer eigenen, freilich in verkleinertem Maßstabe, geben und weil das Culturleben der nahen Reichshauptstadt überhaupt seit Jahrhunderten auf jenes von Brünn und Mähren ohne Vergleich mehr eingewirkt hat, als das anderer großer Städte, namentlich Prag's, obwohl diese letztere eine musikalische Epoche rühmen kann, in welcher sie lange Zeit nur an Wien eine Nebenbuhlerin besaß, dieses aber bei dem Verfalle seiner musikalischen Zustände selbst überflügelte (Wurzbach VI. 117).

Das Concertwesen faßte frühzeitig auch in Mähren Fuß. Die schon im J. 1770 in Olmütz bestandene, nicht wenig exclusive „Musik-Akademie" oder „Musik-Collegium" ist eine der ersten des österr. Staates, wie auch die Concerte oder musikalischen Akademien der Erzbischöfe daselbst sich eines guten Rufes erfreuten (S. d. Beil. 40 und 206); daneben soll der vom bekannten Nationalökonomen und Landwirthe Franz Ritter von Heintl in Olmütz gegründete, bei dessen Abgange nach Wien (1789) aber aufgelöste musikalische Studentenverein (Wurzbach VIII. 235), wie die vom Professor Bartl erfundene Tasten- oder Clavier-Harmonika (S. d. Beil. S. 71) nicht unerwähnt bleiben.

Ein noch regeres musikalisches Leben wird in Brünn, dem Sitze der Landesbehörden, des Adels, eines Bisthums und (leider nur durch 4 Jahre) der Universität gewaltet haben. Wir erinnern uns, daß der Violin-Virtuose Lasser in seinen, mit Unterstützung des Adels (1781 ff.) aufgeführten musikalischen Akademien großen Beifall erhielt, daß die deutsche Oper daselbst besonders beliebt war, 1786—7 12 musikalische Akademien und Concerte gegeben wurden.

Am 17. März 1797 führte ein aus 120 Personen bestandenes Orchester die vaterländische Cantate „Mährens Brüderbund", gedichtet von Franzky und componirt von Rieger, auf, in welcher Moravia, Swatopluk's Geist, die Muse der Geschichte, die Vaterlandsliebe und die verschiedenen Stände des Landes als Stimmführer erschienen. Der Ertrag von 646 fl. 8¼ kr. bildete einen Beitrag zum Kriegsfonde (brünner Zeitung vom 22. März 1797).

Damit war der Anfang gemacht mit den patriotischen und Wohlthätigkeits-Concerten und der Fingerzeig gegeben, was die Vereinigung von Kräften wirken könne. Die von der französischen Umwälzung bewegte Zeit war zwar, zumal in Oesterreich, dem Vereinswesen keineswegs günstig, denn man gestattete nicht einmal Vereinigungen zu rein humanitären Zwecken (Notizenblatt 1868 S. 94). Dessenungeachtet kam in Brünn einer der ersten österreichischen Musik-Vereine — wenn auch nicht unter dem verpönten Namen eines Vereins — zu Stande.

Nachdem nämlich nach dem Muster der bereits seit längerer Zeit in Italien bestandenen philharmonischen Gesellschaften Vereine unter diesem Titel zu Laibach (1794) und Klagenfurt (1803) aufgekommen waren, gründeten der Rechtsgetehrte J. Joachim und die Buchhaltungs-Beamten Lang (und Merta) im J. 1804 auch in Brünn eine Musik-Gesellschaft von 40—50 Personen, meistens Beamten (S. den Plan in den Beil. S. 208). Zum Orte der Produktionen wurde der Augarten-Saal gewählt, wo im Sommer wochentlich eine Produktion, aus den neuesten und vorzüglichsten Werken der Tonkunst', Sinfonien, Concerte und Gesangstücke von den besten Meistern, gegeben werden sollten. Die Theilnehmer bestanden aus Dilettanten und Musikfreunden. Die Zuhörer, beziehungsweise Pränumeranten, deren es am 1. Juli 1804: 100 gab, zahlten halbjährig 12 oder monatlich 2 Gulden (österr. Literatur-Annalen 1804, 2. B. Intelligenzbl. S. 53, leipziger allgem. musik. Zeitung Nr. II. d. 12. Dez., österr. Encyklopädie III. 745).

Es ist uns über diese Gesellschaft nichts weiter bekannt geworden; auflösend mag die französische Invasion von 1805 gewirkt haben, denn unterm 1. August 1806 ließ die „Direktion der Musik-Dilettanten-Gesellschaft" (Franz Scheu, Joseph Fiala und Reinold Kölbel) einen „Plan zur Wiederrichtung der bestandenen musikalischen Akademien von Dilettanten in Brünn" im Drucke ausgehen (S. denselben in d. Beilagen S. 250), mit dem ausgesprochenen Zwecke: a) dem hohen Adel, kais. königl. Militär- und Civil-Beamten, dann den vorzüglicheren Einwohnern Brünns eine Ihnen angemessene Unterhaltung, b) allen hiesigen Musik-Dilettanten Gelegenheit zu verschaffen, sich in der Musik mehr zu vervollkommnen, und gleichfalls auf eine edle Art unterhalten zu können. Zum Direktor der Vocal-Musiken wurde (der Buchhaltungs-Beamte) Franz Scheu, zu jenem der Instrumental-Musiken Sebastian Liworka gewählt. Von dem Wirken dieser Gesellschaft ist uns nichts weiter bekannt geworden, als daß die „philharmonische Gesellschaft" mitwirkte, als am 3. Mai 1808 ein von Joseph Mühlbek, unter dem Titel: Mariatale die Besiegte, gedichtete und vom Kapellmeister Rieger in Musik gesetzte Cantate zur Feier der Schutzpocken-Entdeckung im Redoutensaale gesungen wurde (brünner Zeitung 1808 S. 315—317).

Der einmal erwachte Drang nach Vereinigung zerstreuter Kräfte trieb nun immer weiter seine Früchte. Es entstanden: ein Tonkünstler-Institut (1803) zum Besten der Witwen und Waisen (Dlabacz II. 358), und ein Verein zur Beförderung der Tonkunst zu Prag (1810), welcher das so fruchtbare Conservatorium der Musik, die erste Anstalt dieser Art außerhalb der Grenzen Frankreichs (zu Paris seit 1793, höchst einflußreich) und Italiens (1810), gründete (S. d. Beil. S. 17—20, Hormayr's Archiv 1824 Nro. 49, die böhmische Museums-Zeitschrift 1827 II. 33—48, die österr. Encyklopädie I. 594, Schilling I. 292 und Suppl. 80—82, Wurzbach XXI. 169) und, neben demselben (1826) ein Verein der Kunstfreunde für Kirchenmusik in Böhmen (S. über denselben d. böhm. Mus. Zeitschr. 1829 I. 439—451, österr. Archiv 1830 Nro. 40, österr. Encykl. III. 745, V. 532); die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (1812), welche gleichfalls (1817) ein Musik-Conservatorium ins Leben rief (österr

Encykl. II. 344—346, III. 743, Schilling V. 99, Gaßner 623, 806, Hanslik 139—164); Musikvereine in Innsbruck (1818), Graz (1819), Klausenburg (1820), Linz (1821), Veßprim (1823), Görz (1824), Agram (1826), Warasdin (1827), Preßburg (1833) u. a. (österr. Encyklop. III. 743—746, Schilling V. 97, Suppl. S. 317, Pierrer's Conversations-Lexikon X. 636).

Die wiener Gesellschaft, welche so großen Einfluß geübt, kann nicht ohne nähere Besprechung bleiben. Der musikalische Dilettantismus (sagt Hanslik Seite 139 ff.), zu Ende des vorigen Jahrhunderts unter Keeß und van Swieten in großem Style thätig, hatte sich zu Anfang des gegenwärtigen noch einmal und zwar in dem „Adeligen Liebhaber-Concert" kräftig aufgeschwungen. Nach diesem kurzen, glänzenden Lebenszeichen schien er zu verlöschen. Er that dieß nur der Oeffentlichkeit gegenüber, welche in der That nach dem Aufhören dieses Liebhaber-Concerts leer ausging. Der Dilettantismus zog sich an den häuslichen Herd zurück, hier aber arbeitete er mit einer liebevollen Emsigkeit, die hinter dem Eifer der Vorgänger nicht zurückblieb. Ja, wenn man die große Zahl dieser regelmäßig thätigen Musikkreise überschaut, darf man das Decennium 1810—20 wohl für den Höhenpunkt des musikalischen Dilettantismus in Wien erklären.

Mit dem Anfang des Jahrhunderts waren die meisten der hervorragenden Hauskapellen aufgelöst, die hochgestellten Mäcene größtentheils verschwunden: die Tonkunst flüchtete unter den Schutz des bescheidenen Mittelstandes. Namentlich der Mährer Hofrath Kiesewetter (S. d. Beil. S. 116 ff.), dessen Haus durch 30 Jahre so zu sagen die Akademie der alten Musik in Wien war, „ein musikalischer Gelehrter im edelsten Sinne des Wortes", hatte bekanntlich Schätze alter Musik gesammelt. Allein der Sammelgeist hatte ihn keineswegs dem blühenden Leben der Musik entfremdet; der gelehrte Antiquar war nicht verknöchert, sondern eifrigst bemüht, die erlangten Seltenheiten zu hören und andere hören zu lassen. Ein gewählter Kreis von Musikfreunden versammelte sich an gewissen Festtagen um die Mittagsstunde bei Kiesewetter; die Productionen daselbst waren ganz eigentlich die ersten „historischen Concerte" in Wien. Sie mögen im Jahre 1817 begonnen haben und wurden bis zum Jahre 1838 fortgesetzt. Geistliche und weltliche Compositionen aus früheren Jahrhunderten, aller Schulen und Nationen, wurden hier mit Eifer und Andacht ausgeführt; das Publikum ist erst in der allerneuesten Zeit, seit der Gründung der „Singakademie" und des „Singvereins" in Wien auf die Chorcompositionen der alten Italiener, Niederländer und Deutschen hingelenkt worden.

Der Eifer der musikalischen Dilettanten blieb nicht überall bei Gesang und Kammermusik stehen; es bildeten sich auch kleine Orchestervereine.

So viel Freude und Förderung dieß häusliche Musiciren aber auch den Einzelnen brachte, aus einem höheren, minder egoistischen Gesichtspunkt mußte doch bald das Ungenügende, ja Bedenkliche solcher Zersplitterung einleuchten. Die Kammermusik, die Muse der kleinen Kreise, herrschte fast unbeschränkt, es spielten immer nur Wenige zugleich und vor Wenigen. Die musikalische Production und Reproduction hatte auch zu Anfang des Jahrhunderts ein ungeheures

Uebergewicht an Kunstwerken, die eine Mehrheit von Individuen, aber nicht eine Menge beschäftigen: Duos, Trios, Quartetten, Serenaden u. s. w. Die Wirkung davon ist: Cultur der feineren Kunstgattungen und Vernachlässigung der großen. Nach einer treffenden Bemerkung Nägeli's hat im Leben das Vorherrschen der Kammermusik den Nachtheil, daß sie die Menschen in zu kleine Kreise zersplittert; sie vervielfacht die musikalischen Cirkel, sie verhindert die Concentration der Kunstkräfte in einem Brennpunkte, sie begünstigt (sogar in kleinen Städten) die Sonderung der Stände, sie verhindert endlich, was die Hauptsache ist, die Erhebung des geselligen Lebens zum öffentlichen. Was große symphonische und chorische Wirkungen seien, hatte man in Wien in lauter kleiner Musik beinahe vergessen. Die fleißigen Miniaturmaler empfanden endlich doch wieder einige Sehnsucht nach einem großen Frescobild. Der Gedanke, die zerstreuten Kräfte zu sammeln, die vielen kleinen Kunstzirkel durch gegenseitiges Händereichen zu einem geschlossenen imposanten Kreis zu erweitern, mußte immer häufiger und nachdrücklicher auftauchen.

Das Bedürfniß nach einer solchen organisirten Vereinigung war in Wien längst empfunden. Allenthalben in Deutschland sah man seit Jahren Musikvereine und Liebhaberconcerte entstehen und sich blühend entfalten. Was die Dilettanten in Wien zum Theil mit schönstem Erfolg früher geleistet, waren doch nur einzelne Concerte oder Serien von Concerten, denen das Merkmal des Bleibenden und periodisch Wiederkehrenden fehlte. Das Beste dieser Art, das sogenannte Adelige oder Cavalier-Concert, hatte im J. 1808 aufgehört. Die „Tonkünstler-Societät" mit ihren zwei Concerten des Jahres konnte nicht entfernt genügen. Indem diesen vielbeschäftigten Fachmusikern das Interesse ihrer Pensionscasse doch noch wichtiger war als das künstlerische, kam in ihre Productionen nur zu bald ein handwerksmäßiger Schlendrian.

So trat zu dem immer lauter ausgesprochenen Bedürfniß nach einem soliden Asyl symfonischer Musik noch die beschämende Empfindung, hinter dem übrigen Deutschland, welchem man sich an ausübenden Kräften doch weit überlegen wußte, in einem sehr wichtigen Punkte der öffentlichen Musikpflege zurückzustehen. Der Drang nach Concentration, nach einer Wirkung ins Große und Ganze, wurde unter den Dilettanten bald allgemein und bedurfte nur eines äußeren Anlasses, um sich energisch zu verwirklichen. Der Wohlthätigkeitssinn der Wiener, angeregt durch ein lebhaftes patriotisches Gefühl, gab diesen äußeren Anlaß und damit den Ausgangspunkt der ersten und wichtigsten Gestaltung der Association der Dilettanten oder des „organisirten Dilettantismus" in Wien.

Dieß war die „Gesellschaft der österreichischen Musikfreunde" (österr. Encykl. II. 344—46, III. 741, Schilling V. 99).

Für die Bewohner des im Kriege am härtesten bedrängten Marchfeldes sollte im Jahre 1812 durch eine großartige musikalische Aufführung namhafte Beihilfe herbeigeschafft werden. Die „Gesellschaft der adeligen Frauen" nahm das mildthätige Werk in die Hand, ein Verein kunstsinniger Männer sorgte für die Ausführung, die von der besonderen Theilnahme des kaiserlichen Hofes begleitet war. Am 29. November 1812 erfolgte die Aufführung von Händel's

Oratorium: „Thimotheus, oder die Gewalt der Musik" in der Mozart'schen Instrumentirung unter Mitwirkung von mehr als 700 Musikern in der eigens dazu hergerichteten großen „k. k. Winterreitschule". Es war das erste Mal, daß diese (etwa 200 Fuß lange, 65 Fuß breite) Lokalität für Musik benutzt wurde. Der imposante Saal, dessen rings herum freistehende Säulen zwei über einander laufende Gallerien tragen, mit blauseidenen, silberbefranzten Draperien an den Geländern, mit einer Menge versilberter Hängeleuchter, Vasen, Candelaber verziert, von 5000 Wachskerzen erleuchtet, gewährte den prachtvollsten Anblick.

Die Wirkung dieser Aufführung war so zündend, daß „Thimotheus" am 3. December unter dem gleichen Zudrang wiederholt wurde. Der materielle Zweck der Unternehmung war glänzend erreicht. Den Männern, welche sie leiteten, war aber auch ein Gedanke nahe gerückt, der für die Entwickelung des Musiklebens in Wien von großer Bedeutung geworden ist. Kurz nach dem Musikfest erging nämlich von dem um das Unternehmen hoch verdienten Regierungsrath Josef Sonnleithner (Bernsdorf III. 594) ein schriftlicher Aufruf zu einer dauernden Vereinigung von Musikfreunden, um die Förderung der Musik durch gediegene Aufführungen und die Gründung eines Conservatoriums anzustreben. Der Aufruf fand den lebhaftesten Anklang; von allen Seiten liefen Beitritts- und Unterstützungs-Erklärungen ein, und der Verein trat ins Leben unter dem Titel: „Gesellschaft der österreichischen Musikfreunde". Im Jahre 1814 — wenige Tage nachdem der Verein bei einem Hoffeste vor den zum Congreß versammelten Monarchen Händel's „Samson" aufgeführt hatte — erhielten seine Statuten die Sanction des Kaisers Franz I.

So herrlich, und bis dahin einzig, Händel's musikalische Feier in London (1784) war, so weit wurde sie von der, unter Mosel's Leitung, bloß durch 700 Musikliebhaber Wiens erfolgten Aufführung des Oratoriums: „Samson" in jeder Rücksicht übertroffen. Es war hier ein Verein von erhabenen und merkwürdigen Personen zu sehen, wie die Welt ihn wohl noch nie gesehen hatte, denn es waren hier die Majestäten von Oesterreich mit der zahlreichen kaiserlichen Familie und den ersten Würdenträgern des Hofes, der Kaiser und die Kaiserin von Rußland, die Könige von Preußen, Dänemark, Baiern und Würtemberg, viele Großherzoge, Herzoge und Fürsten, die größten Feldherren unserer Zeit, die ersten Minister aller europäischen Höfe, und nebst diesen noch 4000 Zuhörer aus dem wiener Adel und Mittelstande zugegen. Wahrlich, solch ein musikalisches Fest hatte noch keine Hauptstadt gefeiert, und schwerlich wird Wien jemals hierin eine Nebenbuhlerin finden. Es wurde aber auch gezeigt, wie außerordentlich verbreitet die ausübende Tonkunst in Wien war (Jones' Geschichte der Tonkunst, aus dem Engl. und mit Anmerk. von Mosel, Wien 1821, S. 123, 188, 225, Wurzbach XIX. 130—136, Hanslik 146).

Die Aufführung des „Samson" war für den wiener jungen Verein von großer Bedeutung. Hatte ihm „Timotheus" die musikalische Weihe ertheilt, so verdankte er „Samson" die Kraft officiell zu bestehen. Das Wohlgefallen der versammelten Herrscher von Europa wirkte mit Treibhauswärme auf das Entfalten der Knospe.

So war durch den werkthätigen Enthusiasmus der Dilettanten der österrei-

chischen Hauptstadt ein Institut gegeben, welches fortan auf die Entwickelung und Leitung der Musikzustände einen bedeutenden Einfluß geübt hat und noch dermal die oberste musikalische Stelle in Wien einnimmt.

Der erste Protektor der Gesellschaft war der Cardinal Erzherzog Rudolph, der nachherige olmützer Erzbischof; ihm folgte Erzherzog Anton Viktor († 1835).

Wie die „Tonkünstler-Societät" eines der frühesten Künstler-Concerte, so war die „Gesellschaft der Musikfreunde" einer der spätesten Liebhabervereine in Deutschland.

Daß es im Jahre 1812 hohe Zeit war, der großen Instrumentalmusik in Wien eine würdige Pflegstätte zu schaffen, und daß bei den damaligen Formen des gesammten Musiklebens die Dilettanten sie schaffen mußten, wurde nicht geläugnet, sondern im Gegentheil lebhaft empfunden und laut ausgesprochen. Zugleich aber hatte die neue „Gesellschaft der österreichischen Musikfreunde" von allem Anfang an das klare Bewußtsein, daß sie andere und höhere Ziele sich zu stecken habe, als die der älteren Dilettantenvereine in Deutschland waren.

In dem Maß, als die wiener „Gesellschaft" später kam als die deutschen Liebhabervereine, war sie auch reifer.

Als ihr Hauptzweck wurde die Beförderung der Kunst selbst, zu dessen Erreichung die Gründung eines Conservatoriums, die Aufführung klassischer Werke, die Aussetzung von Preisfragen, die Herausgabe einer belehrenden musikalischen Bibliothek, die Unterstützung ausgezeichneter Kunsttalente und Privatanstalten für nöthig erkannt.

Durch den Ankauf der reichen musik. Sammlung Gerber's (um 200 Friedrichsd'or) schuf man 1814 den Grundstock zu einer Bibliothek, welche bald durch zahlreiche Geschenke und Legate (insbesondere von Erzherzog Rudolph) sich ansehnlich erweiterte. Joseph Sonnleithner reihte eine „Sammlung der Volkslieder aller Nationalitäten in der Monarchie" an, der Minister Graf Saurau unterstützte das Vorhaben durch amtliche Aufforderungen, das Künstler-Lexikon der böhm. Länder von Dlabacz veranlaßte die Gesellschaft, „Nachrichten über das Leben und die Werke sämmtlicher österr. Tonsetzer" zu sammeln. Für beide Zwecke lief ein bedeutendes, aber doch nicht zureichendes Material ein.*)

Da die Organisation eines Conservatoriums begreiflicher Weise nur allmälig und langsam vor sich gehen konnte, deßgleichen die übrigen größeren Aufgaben längere Vorbereitung brauchten, blieb die erste Thätigkeit der Gesellschaft zunächst musikalischen Aufführungen gewidmet.

Die Concerte der „Gesellschaft" waren theils große Oratorien-Aufführungen, theils kleinere gemischte Concerte. Erstere fanden in dem kolossalen Raum der kaiserlichen Winterreitschule mit sehr verstärktem Chor und Orchester (800—1000 Mitwirkende) statt und waren Jedermann gegen Eintrittsgeld zugänglich. Sie

*) Auch die 1821 von Mosel (S. 176) ausgesprochene Erwartung, einer der größten damal lebenden Meister der Tonkunst (Kiesewetter?) werde eine Geschichte der Musik in Oesterreich schreiben, verwirklichte sich nicht.

wurden durch die Benennung „Musikfest" ausgezeichnet. Statutenmäßig sollten jährlich zwei solche Musikfeste stattfinden, was aber nicht eingehalten werden konnte. Nur die ersten fünf Jahre brachten regelmäßig je ein großes Oratorium und zwar: „Timotheus" (1812 und 1813); „Samson" (1814); „der Messias" (1815) und Abbé Stadler's „Befreiung von Jerusalem" (1816). Von da an unterblieben die Musikfeste durch beinahe zwanzig Jahre, um erst in den dreißiger und vierziger Jahren wieder etwas regelmäßiger aufgenommen zu werden.

An Musikfeste, wie sie, durch Vereinigung mehrerer Vereine und Gesellschaften zur Aufführung großer Tonwerke (besonders Oratorien), in England, der Schweiz, seit 1810 (begründet durch Bischof) in Deutschland u. a. zu Stande gekommen waren (Schilling V. 94, Bernsdorf I. 488, II. 1070), konnte bei den früher obgewalteten politischen Verhältnissen nicht gedacht werden.

Die, nur den Mitgliedern zugänglichen, kleineren gemischten Aufführungen waren die statutenmäßigen Gesellschafts-Concerte (das erste 1815), Uebungen der Kunstfreunde zum Selbstbetriebe und Selbstgenuße der Musik. Wie in denselben bei der Wahl der Componisten das lokale oder patriotische Element noch ungebührlich vorherrschte, ging auch, ungeachtet der Verein auf klassische Musik einen starken Accent legte, nach der schon lange in Wien bestandenen und von da nach Norddeutschland verbreiteten Sitte, kein Concert ohne einen italienischen Vortrag ab und bildete der schon 1817 auftauchende Rossini durch lange Zeit einen unentbehrlichen Bestandtheil der Concerte. Und während heut zu Tage das Concertiren sich fast ausschließlich auf zwei Instrumente, auf das Piano und die Violine zurückgezogen hat, und Virtuosen auf anderen Instrumenten nur sporadisch und selten mit anhaltendem, durchgreifenden Erfolg concertiren, wimmelte es in der Periode von 1800—1830 von reisenden Virtuosen auf der Flöte, Oboe, Clarinette, Harfe, dem Waldhorn, ja selbst der Trompete, dem Contrabaß, der Guitarre u. s. w., obwohl diesen Orchesterinstrumenten zum selbstständigen Auftreten der Reichthum an Ausdrucksmitteln und eine gediegene Literatur fehlt.

Das Beispiel der wiener „Gesellschaft der Musikfreunde" wirkte auch anfeifernd auf die Provinzialhauptstädte der Monarchie, welche nunmehr ihre Anfänge musikalischer Liebhabervereine consolidirten, und durch die Gründung kleiner Conservatorien (Musikschulen) erweiterten.

In Prag gründete erst Dionys Weber, der Direktor des 1810 entstandenen Conservatoriums, ein stabiles Dilettanten-Concert im J. 1812, mit jährlichen 4 Productionen. Schon im J. 1807 hatte er den Versuch mit einer Reihe von Liebhaber-Concerten gemacht, die jedoch schon im nächsten Jahre aus Mangel an einem passenden Lokal eingingen. Die Dilettanten-Concerte in Prag erhoben sich niemals zu größerer Bedeutung; die ausgezeichneten Concerte der Zöglinge des Conservatoriums (jährlich zwei) wurden für Prag ungefähr das, was die „Gesellschafts-Concerte" für Wien.

In Brünn bildete sich 1814 ein Dilettanten-Verein, der wöchentlich ein Concert gab, im J. 1817 hörte man einige Oratorien im „Königskloster" und alle Sonntage Quartettmusik.

Graz hatte schon zu Ende des vorigen Jahrhunderts Liebhaber-Concerte, im J. 1817 gründete es einen stabilen Musikverein nach dem Vorgange Wiens und erweiterte ihn in den folgenden Jahren zu einem Conservatorium.

In Innsbruck bildete sich 1818 „ein Verein zur Aufnahme der Ton- und Redekunst", zu welchem sich eine kleine Musikschule und einige Dilettanten-Concerte gesellten.

Klagenfurt besaß 1803 eine „philharmonische Gesellschaft", welche durch die folgenden Kriegsjahre unterbrochen, sich 1828 als „Musikalischer Verein" regenerirte.

Linz hatte schon 1790 wöchentliche Gesellschafts-Concerte, deren Dirigent, Domkapellmeister Franz Glöggl, im J. 1803 auch eine musikalische Zeitung in Linz (die erste in Oesterreich) begründete.

Dilettanten-Vereine waren ferner entstanden: in Pest (1834), Olmütz (1817), Oedenburg (1829), Triest (1830) u. s. w. (Hanslik S. 155.)

Der von Wien gegebenen Anregung folgend veranstaltete der Gouverneur Graf Mittrowsky eine, leider völlig verunglückte und unbrauchbare Sammlung der Volkslieder in Mähren und Schlesien, welche in das Franzensmuseum gelangte (Mittheil. 1821 S. 41), Professor Meinert (S. über ihn meine Gesch. d. hist. Lit. M. und Schl. S. 348, Wurzbach XVII. 281) begann (Wien 1817), unter dem Titel Fylgie, die Herausgabe der alten deutschen Volkslieder in der Mundart des (mähr.) Kuhländchens, Schottky (1819) der, durch Naivetät, Frohsinn und Gemüthlichkeit in Worten und Melodien ausgezeichneten österr. Volkslieder; die durch Schönheit, Reinheit und Melodien-Reichthum ausgezeichneten mährischen (1800 an der Zahl) fanden erst (1835, 2. Aufl. 1860) an dem eben so begeisterten als gewandten Suschil († 1868) einen Herausgeber (S. über ihn d. Notizenbl. d. hist. Sektion 1868 Nro. 10), wie die schlesischen an Holtei (schles. Gedichte, Berlin 1830), Hoffmann von Fallersleben und Ernst Richter, Ens (Oppaland) und Peter (Volksthümliches aus Oesterr. Schlesien, Troppau 1865 ff.), die böhmischen an Erben (Prag 1843 bis 1845), Preißler (Wurzbach XXIII. 257), Picek (Prag 1861, S. Wurzbach XXII. 220), Prochaska (eb. XXIII. 343) u. s. w.

Zur Zeit, als sich (1814) ein Dilettanten-Verein in Brünn bildete, machten sich (wie die leipziger Musikzeitung vom J. 1817 S. 369 rühmte), der zweite brünner Theater-Kapellmeister Casimir von Blumenthal (gest. 1849 zu Lausanne), ein tüchtiger Geiger und Musiker, wie seine Brüder, der Compositeur Joseph von Blumenthal und Leopold von Blumenthal (S. d. Beil. S. 196) und der brünner Theater-Kapellmeister und Compositeur Joseph Strauß (geb. zu Brünn 1793, wohl zu unterscheiden von dem Walzercomponisten Johann Strauß. S. hier d. Beil. S. 179) im freundschaftlichen Vereine sehr verdient um die Bildung des Musikzustandes in Brünn. Beider Virtuosität gab sich in dem Hymnus des ersten und in der Cantate des anderen zu erkennen, welche zur Feier der Inthronisation des Bischofs Stuffler trefflich ausgeführt wurden*).

*) In der bezogenen leipziger Zeitung heißt es: Das Intronisirungs-Fest des hochwürdigen und hochgeborenen Herrn Wenzel Urban, Ritter von Stuffler, Bischof zu Brünn, veranlaßte

Ueber den brünner Dilettanten-Verein ließ sich ein, aus Brünn im Dez. 1817 eingesandter Artikel in der leipziger Musik-Zeitung von 1818 S. 28 (wahrscheinlich, wie die übrigen hier bezogenen, aus der wiener Musikzeitung) in folgender Weise vernehmen: Vor einigen Jahren bildete sich auch hier ein Verein unter den Dilettanten — ungefähr 100 an der Zahl — welcher den Zweck hatte, monatlich zwei Productionen gegen billiges Entré für ganze Familien zu geben, um der lernenden Jugend Gelegenheit zu verschaffen, sich zu produciren, ihren Geschmack zu bilden, und sie einer Vollkommenheit immer näher zu führen. Es wurde subscribirt, und für die eingegangenen Beträge ein Podium, Pianoforte, und vom Contrabaß an alle Saiten- und Blasinstrumente, von Zeit zu Zeit die neuesten Ouverturen, Symphonien, Duette und m. a. Musikstücke beigeschafft; die Herren Merta, Scheu, Fiala, Kölbel bewerkstelligten dieß. Herr Weeber übernahm später die Rechnungen, ordnete mit Zuziehung des Herrn Kapellmeisters Rieger alle Proben, und bald lohnte der Beifall des Auditoriums ein gemeinschaftliches

---

das Erscheinen zweier Werke, welche den Kennern und Kunstfreunden einen äußerst angenehmen Genuß verschafften. Das erste ist ein achtstimmiger Hymnus von Herrn Kasimir von Blumenthal, im strengsten Kirchenstyle gearbeitet; dieses Gesangstück, von 40 Sängern, in zwei Chöre getheilt, vorgetragen, empfing den hochwürdigen Herrn Bischof bei seinem Eintritt in die Kirche. Ein Adagio in A-dur in langen gehaltenen Tönen, verbreitete eine feierliche Stimmung über die Zuhörer, durch eine sich immer mehr ausbreitende Harmonie und ein langsames Anschwellen der Töne erhebt sich der ruhige Gang bis zur höchsten Würde, bis endlich der Tenor des ersten Chors in voller Kraft allein hervortritt, und von den andern 3 Stimmen, in einem Zwischenraum von zwei Tacten streng imitirt wird. Hier vereinigen sich beide Chöre, und während die Solostimmen sich in zarte Melodien auflösen, begleitet der zweite Chor mit sanftem Ernst bis zum Ende den nun ruhig fortschreitenden Gesang.

Eine seltene Originalität, ein, die höchste Andacht bezweckender Ernst, und die reine Durchführung jeder Stimme im Einzelnen, sind die Vorzüge, welche dieses Werk auszeichnen und es würdig machen, in die Reihe der besten neuen Kirchen-Compositionen gestellt zu werden.

Das zweite ist eine Cantate, mit Begleitung des ganzen Orchesters von Herrn Strauß, Kapellmeisters des hiesigen Theaters, welche in der Residenz des hochwürdigen Herrn Bischofs, Nachmittags um 5 Uhr, aufgeführt wurde. Ein imponirender Chor aus E-dur eröffnet das Ganze, darauf folgt ein kurzes Recitativ als Einleitung einer Tenor-Arie in E-dur, bloß vom Quartett, Hörnern und Oboen begleitet, welche die frommen Wünsche für des geliebten Oberhirten Wohl und das Glück seiner Regierung ausspricht; diesem schließt sich ein Canon in A für zwei Soprane und einen Tenor an, welcher sehr deutlich und rein gearbeitet, das Gefühl jedes Zuhörers ansprach; da die Singstimmen endigen, tritt das Quartett mit einem Tremulando ein, währenddem die Flöten, Oboen und Fagotts einen äußerst gelungenen Uebergang nach Es-dur bilden, in welchem Tone die Hörner, Trompeten und Pauken kraftvoll eintreten und somit das Finale eröffnen. Die Baß-Partie zeigt sich hier im vortheilhaftesten Lichte, an welche sich die andern Solostimmen freundlich anschmiegen, und aufgefordert von den letztern, bricht der Chor in ein lautes: Herr Gott, wir loben Dich! aus, welches das Ganze schließt.

Diese Composition ist voll Feuer, Charakteristik, und zeigt von einer reichen Phantasie; besonders gelungen ist der letzte Chor, in welchem das: Herr Gott, wir loben Dich! von einer Stimme nach der andern, um einen Tact später und einen Ton höher angestimmt und so der Effect auf das Höchste gesteigert wird. Die Aufführung, unter der Leitung des Compositeurs selbst und des Herrn Kasimir von Blumenthal, kann man gelungen nennen.

Ueberhaupt machen sich diese beiden thätigen Männer im freundschaftlichen Verein sehr um die Bildung des hiesigen Musikzustandes verdient.

Zusammenwirken, eine gelungene Production. Herr Liworka hatte die Gefälligkeit, die Direction (erste Violine) zu übernehmen, und es herrschte solche Ordnung, daß Jedermann nach geendeter Musik zufrieden den Saal verließ. So dauerte dieses ruhmvolle Unternehmen einige Jahre, trotz so manchen Hindernissen, fort; die Zahl der Mitwirkenden, wie der Unterstützenden (Pränumeranten) wuchs immer mehr, und mancher fremde Tonkünstler erhöhte den Genuß. Allein, so wie es zu geschehen pflegt, es fanden sich auch Leute, welche mit diesem und jenem, mit jenem und diesem nicht zufrieden waren, und obschon — unter andern — kein Schüler ohne vorläufiger Probe sich produciren konnte, so wurde er doch bekritelt, und hatte man gegen seine Talente oder Fähigkeit nichts einzuwenden, so gab entweder sein Anzug oder seine Haltung Stoff genug, ihn auf die empfindlichste Weise durchzulassen; dieß machte, daß bald keine Dame, kein Fräulein mehr singen oder spielen wollte; die Gesellschaft kam in Verlegenheit, und anstatt, wie vordem, Oratorien und Scenen aus großen Opern geben zu können, mußte man sich auf Ouverturen und Symphonien beschränken. Dazu kam noch, daß die damalige Theaterdirection den Musiksaal zu andern Arbeiten und Proben benöthigte, wodurch manche Production der Dilettanten verschoben werden mußte und Uneinigkeiten entstanden; die thätigen Unternehmer wurden in ihrem Eifer gehindert, der Enthusiasmus der Mitwirkenden verminderte sich immer, die Unkosten mit jedesmaliger Aufstellung und Abtragung des Podiums häuften sich immer mehr u. s. w., welches, wie natürlich, eine gänzliche Auflösung des Vereins zur Folge hatte; jedoch sind noch die Instrumente und Musikalien vorhanden, und es bleibt allen Musikfreunden nur der Wunsch, daß dieser Verein auf's neue und zweckmäßig organisirt werde. Die ausgezeichnetsten Mitglieder waren die Herren Liworka und Spina (Violine), Frl. Sedlmayer, Horetzky, Jos. Koch, ein 9jähriger Knabe (Pianoforte), Gauglitz und Wagner (Flöte), Czerwenka und Franzl (Oboe), Hauser (Clarinett), Kubischek und Körndl (Corni), Menisch (Clarino), Fräulein Mina v. Hayek (vorzüglich), Butschek, Gernrath (im Gesange). Herr Scheu wurde im a vista-Singen und einer runden, vollen Baßstimme bewundert.

Im verflossenen Jahre verdankte Brünn dem zweiten Kapellmeister am hiesigen Theater, Herrn Kasimir von Blumenthal, eine angenehme Unterhaltung, indem er (mittelst Subscription) alle Sonntage Nachmittags ein Quartett veranstaltete, wobei die vorzüglichsten Autores gewählt wurden, welche durch ihn, als einen anerkannt braven und ausdrucksvollen Violinspieler, den Herren Liworka, Nancke (Viola), Merta (Violoncell) herrlich ausgeführt wurden. Diese Wintermonate wird die Unterhaltung fortgesetzt, und die zahlreichen Zuhörer werden abwechselnd auch mit Sextetten, Arien, Declamationen, Sonaten u. dgl., besonders mit den Werken des genialen Componisten van Beethoven auf das angenehmste überrascht; bald wird der Raum von zwei Zimmern zu klein sein, um die Verehrer dieses Unternehmens zu fassen.

Obwohl der Dilettanten-Verein sich nicht erhielt, ging doch das Interesse an Musik in der „kunstliebenden Stadt Brünn" nicht verloren, das Auditorium war entzückt über die unter Rieger's Leitung bewirkte herrliche Ausführung so

großer Tonwerke wie Beethovens Christus am Oelberge*), und es zeigte sich des Theater-Direktors Heinrich Schmidt Kunst, das Interesse des Publikums durch Vorführung hervorragender auswärtiger Kräfte wach zu erhalten, worauf wir zu sprechen kommen werden. Es fehlte aber auch nicht an interessanten Productionen von Musikwerken seriösen Styles, namentlich beim Apellationsrathe von Schlechta, Advokaten Ulram, Organisten Streit (S. die Beil. S. 165, 183) und an hervorragenden Dilettanten, wie dem Baßsänger Greisinger, einem wahren Künstler, den Tenorsängern Wenzel Schaupal (geb. 1785, gest. 1858, zuletzt Pfarrer in Alt-Raußnitz und Kutscherau) und Kwizda, den Damen Biegmann, geb. von Hajek, und Heidt, dem reizenden Violinspieler von Znaimwerth († als pens. Bezirkshauptmann) u. a.; und auch Mitglieder des höheren Adels, wie die Gräfin Schaaffgotsch und Baronin Mylius, wirkten nicht nur unterstützend, sondern auch ausübend mit, auch Officiere, wie Haradauer, später Feldmarschall-Lieutenant, und Herzmanowsky. Bei dem Abgange des Gouverneurs Grafen Mittrowsky als Hofkanzler nach Wien (1827) kam eine Festcantate von Rieger im Theater zur Aufführung.

Der Dilettanten-Verein in Olmütz, welcher sich 1817 bildete, brachte durch den Beitritt vieler Musiker ein Orchester von mehr als 200 Personen zusammen, welches denselben, „bei den eben nicht sehr günstigen Verhältnissen der Musik allda", dennoch in den Stand setzte, am 15. August 1817 eine Akademie zu geben, „dergleichen man in Mähren wohl schwerlich noch gehört haben mag" (S. den Bericht in den Beilagen S. 41, aus der wiener und der

---

*) Am 23. d. M. (heißt es in einem Artikel aus Brünn vom März 1818 in der leipziger Musikzeitung von diesem Jahre S. 180) wurde im ständischen Redoutensaale zum Besten des hiesigen Instituts für die Witwen und Waisen der Bürger, unter der Leitung des Herrn Kapelldirektors Gottfried Rieger, eine musikalische Akademie gegeben, in der wir ein Adagio und Allegro aus einer Mozart'schen Symphonie (D-dur), das Oratorium von L. v. Beethoven: Christus am Oelberge; ein Pianoforte-Concert von eben diesem (G-dur), gespielt von Fräulein Marie Hohenheiser, und einen patriotischen Chor von Herrn Rieger, hörten. Das Orchester war verdoppelt, der Chor zweckmäßig besetzt. Herr Liworka, zweiter Musikdirektor beim hiesigen National-Theater, dirigirte die erste Violine mit Einsicht, Eifer und Festigkeit; die Solo-Partien hatten Mad. Schneider (Seraph), Herr Rueß (Jesus), und Herr Stein (Petrus) gefälligst übernommen. Mad. Schneider hat eine reine Intonation und richtigen Vortrag. Herr Rueß sang mit Empfindung und Ausdruck; besonders gut trug er die Stellen: Jehova, du mein Vater! — O sende Trost und Kraft und Stärke mir! — Ich höre deines Seraphs Donnerstimme — vor. Herr Stein ist ein sicherer, fester Sänger; überhaupt wetteiferte Jedermann, das große Werk Beethoven's im Geiste des Tonsatzes mit Würde vorzutragen, und das Auditorium war entzückt über die herrliche Ausführung. Die Fertigkeit, mit welcher Frl. Hohenheiser das Concert spielte (sie producirte sich zum ersten Male öffentlich, hatte noch nie Gelegenheit, mit einem ganzen Orchester zu spielen), erwarb ihr vielen Beifall. — Der Chor von Herrn Rieger war für diesen Zweck componirt, hat eine leicht faßliche Melodie und einen wohlgeordneten Rhythmus, wurde von vielen Anwesenden mitgesungen, und die Worte: „Es lebe Kaiser Franz!" erschollen allenthalben aus voller Brust. — Die Einnahme war sehr ergiebig, und da sie schon in diesem Jahre die vierte für das Institut war, so dankt hiermit dasselbe allen Mitwirkenden und Beitragenden, und vorzüglich dem Herrn Magistratsrath Philipp, der durch seinen Eifer und Thätigkeit stets unvergeßlich bleiben wird.

leipziger Musikzeitung vom J. 1817 S. 308). Kurz vorher hatte ein Concert Carl Hillebrand's einen „herrlichen Genuß" gewährt*).

Einen mächtigen Impuls gewann das Musikleben in Olmütz durch den Erzbischof Erzherzog Rudolph (1819—1831), welchem, selbst Virtuos auf dem Piano und ein außerordentlich geübter Partiturspieler, wie auch Compositeur, sein Mäcenatenthum gegenüber Beethoven eine würdige Stelle in der Geschichte der Musik anweiset (Wurzbach VII. 145. S. d. Biogr. in d. Beil. S. 165).

Eine würdige Probe der musikalischen Zustände in Olmütz gab gleich die Produktion zur Feier des geistlichen Einzuges des Erzherzogs in der Metropolitankirche zum h. Wenzel und der Inthronisirung am 9. März 1820**).

---

*) In der leipziger Musikzeitung vom J. 1817 S. 270, heißt es: Am 18. Juli gab hier Herr Carl Hillebrand zu einem wohlthätigen Zwecke eine musikalische Abendunterhaltung, bestehend aus folgenden Stücken: 1) einer großen Ouverture, von der Composition des Concertgebers; 2) einem Adagio für Flöte, von Bayr; 3) einem Pianoforte-Concert von Dussek, vorgetragen vom Concertgeber; 4) eine Violin-Polonaise mit Clavierbegleitung, componirt vom Concertgeber. und 5) einer Schluß-Ouverture von Beethoven, die sich jedoch in die bekannte Ouverture aus dem Waisenhause, von Weigl, verwandelte. Was das Spiel des Herrn H. betrifft, so kann man, ohne ihm Fertigkeit und einen recht geschmackvollen Vortrag abzusprechen, doch immer behaupten, daß es jetzt viele Spieler in seinem Alter gibt, die so gut wie er und vielleicht auch einige die besser spielen als er. Doch dürfte sich das in Ansehung seiner Composition nicht wiederholen lassen. Herr H. zeigt bei seiner Jugend (er dürfte höchstens 18 bis 19 Jahre zählen) einen solchen Reichthum an Phantasie und Geschmack nebst nicht geringer Kenntniß des reinen Satzes, daß er uns, wenn er gehörig weiter strebt und sich mit mehreren großen Werken genauer bekannt machen wird, zu schönen Hoffnungen berechtigt. Referent war bei den Proben zugegen, und so viel sich von einem größern musikalischen Werke nach fünf- oder sechsmaligem Anhören sagen läßt, so spricht sich seine unmaßgebliche Meinung dahin aus: die Ouverture (vermuthlich das Finale einer Symphonie) ist eine geist- und lebensvolle musikalische Darstellung voll Originalität und Laune, der sich auch ein tieferer Sinn nicht absprechen läßt und die nur in einer Hinsicht dem Referenten etwas zu wünschen zu lassen schien, nämlich in Hinsicht der rhythmischen Einheit. Auch die Polonaise ist sehr zart und ansprechend componirt, und gewann, unterstützt durch das schöne Spiel des Herrn Hirsch, den allgemeinen Beifall. Ueberhaupt dankt Ref. und mit ihm gewiß alle, die zugegen waren, Herrn Hillebrand für den Genuß von zwei herrlichen Stunden. B. R.

**) Die Musikstücke (heißt es in der wiener und leipziger Musikzeitung 1820 S. 196), auf welche zur Verherrlichung dieser Intronirungsfeier Sr. kaiserl. Hoheit und Eminenz die Wahl fiel, waren — dem erhabenen Feste ganz entsprechend — folgende: Herrn Jos. Preindl's, Kapellmeisters bei St. Stephan zu Wien vortreffliches Te Deum in C; der Hymnus: Ecce sacerdos magnus zum Handkuße alla Capella, zweckmäßig entworfen von Herrn P. v. R., einem besondern Musikfreunde und Kenner; Herrn Nepomuk Hummel's, kön. würtembergischen Kapellmeisters, sehr schöne Messe in B; und des unsterblichen Jos. Haydn, Doktors der Tonkunst, herrliches Offertorium in D-minor.

Obgleich die Seitenchöre in der besagten Domkirche zu starker Besetzung am Raume sehr beschränkt sind, und ihr zirkelförmiger Bau, wo nicht alle Musiker des Direktors ansichtig werden können, die Ausführung jeder Musik äußerst erschwert, so gelang es doch Hrn. J. Czerwenka (S. d. Beil. S. 83), hiesigem Dom-Organisten — dem in Erledigung der zu besetzenden Kapellmeister-Stelle das Provisorium übertragen wurde — das Orchester, welches mit 54 größtentheils sehr braven Musikern besetzt war, so einsichtsvoll einzurichten, und so kunstverständig zu leiten, daß selbst bei der obwaltenden erwähnten Schwierigkeit die Musik mit der größten Pünktlichkeit und mit dem herrlichsten Effecte exequirt worden ist.

Der rege Sinn für Musik hat sich in Olmütz auch in späterer Zeit stets offen ausgesprochen, sowohl in den von den Erzbischöfen Graf Chotek († 1836. S. s. Nekrolog in meiner Geschichte der mähr. schlesisch. Ackerbaugesellschaft II. 175—180*) und Freiherrn Sommerau-Beeckh († 1853. S. über ihn eb. S. 240—243) veranstalteten, als bei den öffentlichen Concerten, bei deren größeren die Zahl der Mitwirkenden in der Regel über 200 stieg (S. die Pflege der Musik in den Beilagen S. 40 ff.). Ueber ihre Leistungen fehlen leider die näheren Nachweisungen.

Jene des Musikvereins aber, welcher 1819 in der zweitgrößten Stadt des Landes, in Iglau, entstand, hat dessen Seele, der Kapellmeister Pokorny († 1870. S. über dens. d. Beil. S. 158), vom Anfange bis zum Eingehen des Vereins (1862) fleißig verzeichnet (im Besitze des igl. Gesangvereines). Derselbe begründete nicht nur eine Musikschule (1819), sondern brachte auch in 435 Akademien die Werke der hervorragendsten Compositeure, ja selbst die größten musikalischen Tonschöpfungen, wie z. B. Haydn's „Schöpfung" in der Mitwirkung von mehr als 200 Personen aus der einheimischen Bevölkerung, zur Aufführnng (S. d. Beil. S. 44—47. Die in den Händen des iglauer Männer-Gesangsvereins befindliche, von Pokorny verfaßte, geschichtliche Skizze des iglauer Musikvereins von 1819—1862 bietet Material zu einer Detail-Geschichte desselben).

In Znaim hatte es der virtuos gebildete Turnermeister Franz Müller versucht, größere Orchesterwerke, die man früher hier nie gehört hatte, selbst Haydn's große Oratorien, mit einer staunenswerthen Vollendung aufzuführen; die Hindernisse, auf welche er allenthalben stieß, erlahmten aber seine Kraft, die sogenannte große Musik ging ganz ein und durch beinahe 15 Jahre wurde in Znaim kein Concert oder eine sonstige größere musikalische Produktion gehört. Dennoch hatte Müller den Samen für eine günstigere Zeit gelegt (S. S. 161).

Der Aufführung klassischer Tonwerke, für das vollständige Orchester geschriebener Oratorien und anderer großer Werke von Haydn, Mozart, Händel, Gluck, Naumann, Graun und Salieri, mit ausgezeichneter, kaum irgendwo erreichter oder gar übertroffener Präcision durch die in der letzten Zeit mindestens aus 60 Personen bestandene Musikkapelle des Grafen Haugwitz in Namiest, deren Glanzperiode in die Zeit von 1813—1825 fällt, haben wir einen eigenen Artikel (in d. Beil. S. 47—51) gewidmet und rücksichtlich der Aufführung größerer Tonstücke der besten Meister, welche mit vieler Präcision von einem Vereine von wenigstens 48 Personen, in dem seiner Gemalin Sophie Gräfin Haugwitz, geb. Gräfin Fries († 1835), gehörigen Schlosse Swietlau (eb. S. 106), so wie

---

Dem Vernehmen nach wollen Se. kais. Hoheit und Eminenz am Osterfeste das Hochamt wieder halten; wir freuen uns daher, bei dieser Gelegenheit abermal ein musikalisch classisches Werk gewiß zu hören.

*) Die olmützer Freunde der Orchester-Musik, und besonders des vollstimmigen Gesanges (heißt es dort), werden sich immer gern an die unter seiner Censur in der erzbischöfl. Residenz vorbereiteten Winterconcerte, und an die Hoffnungen der von ihm unterhaltenen Gesangschule für männliche Stimmen erinnern.

hinsichtlich der glänzenden Produktionen des Grafen Podstatzky im Schlosse zu Teltsch (S. 184 und Beil. S. 185) wenigstens Andeutungen gegeben.

Zu Anfang der 1830ger Jahre begann der Musik-Enthusiast und tüchtige Musiker Michael Graf von Bukuwky (S. d. Beil. S. 51 ff.) seine, über mehrere Jahrzehende ausgedehnte musikalische Wirksamkeit in Brünn, welche, ungeachtet des vorherrschenden Materialismus in dieser ersten Industrie-Stadt Oesterreichs, doch den Sinn für Musik wach erhielt, bis ihm in dem Musikvereine ein fester Boden erwuchs. An der Spitze der ausübenden Musikwelt stand damals das hochgeachtete Trifolium Streit (S. S. 150 und die Beil. S. 51, 64, 182), Nowotny († 1856. S. d. Beil. S. 51, 151) und Rieger († 1855. S. eb. S. 52, 161); unter ihrer Leitung entquollen die herrlichsten, die schönsten Harmonien, obwohl sie unter einander nicht immer harmonisch gestimmt waren. Von den Dilettanten wirkte zündend der Gesang des Fräuleins Zwierzina, später verehelichten Frau von Hajek, der Herren Butschek und Marensky (S. d. Beil. S. 51 ff.). Nachdem die vom Grafen Bukuwky veranstalteten Concerte lebhaft angeregt hatten, veranstaltete er, in Verbindung mit anderen Comité-Mitgliedern (S. eb. S. 53), zu Ende der 1830ger Jahre, um den Geschmack des Publikums mit strenger Musik vertraut zu machen, nach dem Vorbilde von Wien einen Cyklus von sogenannten „concerts spirituels“ mit tiefgreifender Wirkung, denn man lernte Kunstschätze kennen, die mit jenen Rossini's und Bellini's nicht in gleiches Niveau zu stellen sind. Graf Bukuwky schloß die erste Epoche seines Wirkens in Brünn 1841, als er heiratete und auf das Land zog; doch hatte er vorher noch in Soiréen so schöne Genüße verschafft, als sie die herrlichen Stimmen der Fräuleins Selb, Bischof und Rothkugel und der Herren Ruber, Boczek und Baron Pillersdorf (S. d. Beil. S. 54) und die Anregung des jungen Kunst-Kritikers Grafen Laurencin (S. eb. S. 134) gewährten. (Moravia 1838 S. 72, 1839 S. 124, u. a.)

Diese musikalischen Produktionen verbanden mit dem Kunstgenuße auch Wohlthätigkeitsacte, durch welche den Armen oder auch Verunglückten reiche Spenden zufloßen, wie den 1834 durch große Brände heimgesuchten Städten Hof in Mähren und Neustadt in Oesterreich (brünner Zeitung 1835 S. 5, 12, 219); auch fand schon 1834 ein Musikfest zur Gründung eines musikalischen Vereines Statt (eb. 1835 S. 11), ohne daß es zum Ziele geführt hätte. Denn noch mehrere Jahre später wurde (in der Zeitschrift Moravia 1839 S. 740) geklagt, daß die Freunde der Musik in Brünn kein Centrum gewinnen konnten, um von da aus und mit tüchtigen, organischen und zum festbegränzten Ziele geleiteten Kräften, die edlen und großen Schöpfungen der Tonkunst zur Produktion zu bringen, welche allein den Sinn des musikalischen Publikums für höheren Kunstgenuß empfänglich zu erhalten vermögen. Einer Gesellschaft von Kunstfreunden (Graf Bukuwky, Baron Forgatsch, Butschek) gelang es aber damal vier Abendmusiken zu veranstalten, in denen einige größere musikalische Meisterwerke von Händel, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven und anderen großen Meistern in gehöriger Abwechslung von Instrumental- und Vokal-Musik zur Produktion zu bringen, von welchen man hoffte, daß sie zu irgend einer bleibenden Vereinigung

der Musikkräfte Brünns führen dürften. Diese „concerts spirituels", welche in Wien schon 1819 durch Gebauer gegründet worden waren (S. d. österr. Encyklopädie II. 586, Bernsdorf II. 124, Hanslik S. 19, 23, 185 ff.), sollten (S. über ihre Bedeutung die Moravia 1839 Nr. 187) eine jüngere Generation, die kaum eine Tradition von der wahren Musik mehr hatte, von Zeit zu Zeit an das Erhabene dieser Kunst gemahnen und in Beispielen vorführen, was es heiße: die Welt in Tönen auszusprechen. Diese Concerte fanden in dem geschmackvoll und mit bedeutendem Aufwande neu eingerichteten Saale Illek's zur Stadt Wien in der Johannesgasse, einem freundlichen Vergnügungsorte, wie ihn bis dahin die Stadt entbehrte, im Advente (Dez.) 1839 und in der Fastenzeit 1840 statt. Die reichen Kunstkräfte, welche in denselben vorgeführt wurden, nährten neuerlich die Idee, sie zu einem Musikvereine zu verbinden (Moravia 1839 S. 748, 1840 S. 108, 124, 132, 180); es kam zwar nicht dazu, obwohl wiederholt zur Sprache gebracht, wie bei der Aufführung von Rossini's Stabat Mater, welche an wahrem Ausdrucke, an Präcision und poetischer Lebendigkeit nichts zu wünschen übrig ließ und zeigte, wie reich Brünn an ausgezeichneten musikalischen Kräften war und welch' schöner Kunstsinn seine Dilettanten beseelte (Moravia 1842 Nro. 22—24), oder den Dilettanten-Concerten, wahren concerts spirituels, im Offermann'schen Hause auf der Bastei (eb. S. 180, 216, 239, 393); allein dem genannten eben so kunstverständigen als kunstliebenden Trifolium war es gelungen, die schüchternen Dilettanten ihren einsamen Studien zu entziehen und das schlummernde Talent zu wecken und fünf von Natur reich ausgestattete Sängerinnen, zwei Tenoristen und mehrere Bassisten in erfolgreiche Wirksamkeit zu setzen (Moravia 1841 S. 35 über das Concert im Hause des Grafen Bukuwky am 23. Jänner 1841) und es wurde (eb. 1840 S. 132) gerühmt, daß die edlere Richtung des öffentlichen Kunstsinnes, welche die concerts spirituels in Brünn hervorgerufen, nicht die flüchtige Erscheinung einer Eintagsfliege sei, das gebildetere Publikum den höheren Kunstgenuß sich zum Bedürfnisse gemacht zu haben und die Befriedigung desselben mit eifriger Liebe zu verfolgen scheine. Man habe sich somit an deutscher Musik erfreut und die edle Muse der Tonkunst sei mit ernster und heiterer Miene, aber immer mit würdevoller Haltung an demselben vorüber geschritten.

Ein ähnlicher Sinn machte sich anderwärts im Lande wahrnehmbar. Zunächst in Olmütz. Wenn je sich ein reger Sinn für Musik und deren Freuden in einer Stadt offen ausspricht, versicherte Leitner (in d. Moravia 1839 S. 756, 764), so ist dieß in Olmütz der Fall. Die öfteren Quartett-Versammlungen, die Menge der musikalisch Gebildeten und ihr harmonisches Zusammenwirken bei Veranstaltung musikalischer Feste, die fast jedes Jahr arrangirten öffentlichen Concerte ꝛc. sind der schönste, der sprechendste Beweis. Mit besonderem Lobe müssen hier die Studirenden der k. k. Franzens-Universität genannt werden, welche mit freudigem Eifer jede Gelegenheit ergreifen, wo es gilt, der hehren Göttin Harmonie ihre Huldigung darzubringen. Die Zahl der sämmtlichen Mitwirkenden bei dem Concerte am 6. Dez. 1839 stieg über 200. Sollte bei so reichen Kunstkräften, wie sie uns in den beiden Advents-Concerten in dem (1830 eröffneten

neuen) Redoutensaale vorgeführt wurden, hieß es, der Idee wirklich so ferne stehen, dieselben zu einem dauernden Musikvereine nach dem Beispiele mehrerer österr. Städte zu sammeln? Der Dom-Kapellmeister Pillhatsch (S. d. Beilagen S. 202) verstand es, diese Kräfte zu einem tüchtigen Ganzen zu leiten. Der Erzbischof Freiherr von Sommerau, mit einem für klassische Musik regen Sinne, förderte das wahre Kunstinteresse durch eine Reihe von Jahren durch Concerts spirituels und, als sie durch zwei Jahre unterbrochen wurden, stählten die von ihm veranstalteten Privat-Concerte mit Werken echt deutscher Kunst wieder den etwas erschlafften Sinn und zeigten den Fortschritt der Musik in Olmütz und der auf erzbischöfliche Kosten seit 1834 bestehenden Singschule (Moravia 1842 S. 106, 1847 S. 28). Besonders gerühmt wurde die Kirchenmusik nicht nur am Dome unter Pillhatsch' Leitung, sondern auch bei S. Mauriz und S. Michael unter jener Kokil's mit dem alten und jungen Kunert (S. d. Beil. S. 200) und den Brüdern Ament (Mor. 1842 Nro. 48, 49). So viele brave, von der schönsten Eintracht beseelte Musiker rechtfertigten den neuerlichen Wunsch nach der Gründung eines Musikvereines (eb. S. 184), welcher abermal laut wurde (eb. 1843 S. 8) nach den Ende 1842 im Handwerk'schen Saale von Dilettanten veranstalteten Concerten italienischer und deutscher Musik, auch mit Compositionen der einheimischen Tonkünstler Dietrich, Kinsky und Rafael (S. d. Beilagen S. 85, 119, 167; über den letzteren, † 1864, auch Wurzbach XXIV. 212). Allein auch in Olmütz kam ein Musikverein nicht zu Stande, obwohl es nicht bald eine Stadt gab, die ein so ansehnliches Contingent an dilettirenden und ausübenden Musikern, angesehenen Kunstfreunden und würdigen Vorständen eines solchen Vereins (wie Kinsky) stellen konnte. Im Gegentheile lag später das Musikleben in Olmütz darnieder, während es sich in Brünn von Tag zu Tag freudiger gestaltete, und vollends der Kirchenmusik war von ihrem ehemaligen Ruhmesglanze nichts weiter als dieser geblieben (Moravia 1846 S. 188). Das Wiederaufleben des Streichquartettes, nämlich die von Dilettanten, den tüchtigen Ament an der Spitze, im Sommer 1846 in würdevollster Gestalt ausgeführten Streichquartette mit ihren Nebenarten, dem Quintett, Sextett, ließen hoffen, das überreizte Publikum zum Wahren, zur klassischen Musik, zurückzu führen (eb. S. 463).

1847 errichtete der tüchtige Musiker Kaitan, ein Schüler des wiener Domkapellmeisters Drechsler, eine öffentliche Knabensingschule in Olmütz (Moravia 1847 S. 16, 28).

Aus Iglau wurde (eb. 1841 S. 241) berichtet, daß eine Gesellschaft Flügelhornisten unter Furch's Leitung durch mehrere Wochen Furore gemacht habe, was in einer Stadt etwas sagen wolle, welche an musikalische Genüße aller Art gewöhnt und nicht leicht zu befriedigen sei, auch tüchtige Musikkenner zähle. Die Akademien (S. S. 235) seien fortwährend zahlreich besucht.

In Znaim versuchte es (S. S. 161) der Thürmermeister Müller, größere Orchesterwerke zur Geltung zu bringen, sie konnten sich aber nicht behaupten (S. d. Beil. S. 217).

In Troppau herrschte der Geschmack des Publikums für Opern vor, welchen der Theater-Direktor Matte durch eine gute Operngesellschaft, durch eine für Troppau „eminente Oper" zu befriedigen sich bemühte (Moravia 1839 S. 764, 1842 S. 368). Man wagte sich aber doch auch an so kolossale Tonwerke wie die „Schöpfung", deren Total-Eindruck aber wegen zu schwacher Besetzung der Chöre nur gering war; die vom Musikdirektor Rafael (S. d. Beil. S. 167, Wurzbach XXIV. 212) veranstalteten musikalischen Unterhaltungen, bei welchen auch Compositionen von dessen Sohn zum Vortrage kamen, gewährten aber doch einen herrlichen und um so höheren Genuß, als sich dabei mehrere ausgezeichnete Dilettanten hören ließen (Moravia 1840 S. 176).

Aus der „freundlichen Stadt" Teschen rühmte man, aus Anlaß der Akademien der Improvisatrice Leonhardt-Lyser, den regen Sinn und die wahre Theilnahme für ausgezeichnete Erscheinungen im Gebiete der Kunst (Moravia 1842 S. 371), daß dort, am Scheidepunkte des deutschen Elementes und Lebens, das deutsche Lied eben so wahrhaft und innig wie im Innern von Deutschland erklinge und die Liedertafeln in Bielitz und Teschen in den größten Städten beifällige Anerkennung finden möchten (eb. 1845 S. 485), daß dort der Sinn für gediegene Musik zu einer Zeit, wo das dieser Kunst entgegengesetzte Element in Verfolgung der materiellen Interessen das Uebergewicht behaupte, steige, wozu die Liedertafel viel beitrage (eb. 1846 S. 39).

In der Industrie-Stadt Bielitz wurde die Tonkunst mit vorzüglicher Liebe gepflegt; sie besaß mehrere tüchtige Musiker, unter denen insbesondere Dr. Schwarzenberg als Virtuos auf dem Pianoforte selbst in Wien, wie in mehreren bedeutenden Städten des Auslandes, volle Anerkennung fand. Seit zwei Jahren trugen mehrere Dilettanten wochentlich sowohl ältere gediegene Gesangstücke, wie auch gewählte neue Compositionen vor (Moravia 1843 S. 250).

Die Versuche, größere Tonwerke auch in kleineren Landstädten und auf dem Lande mit Erfolg zur Aufführung zu bringen, mehrten sich; und es verdienen in dieser Hinsicht bemerkt zu werden: Die Aufführung von Haydn's „Schöpfung" 1840 in der kleinen Stadt Kromau durch 100 Musiker, fast ganz von der Herrschaft dieses Namens, unter der Leitung des brünner Regenschori Dworzak (Moravia 1840 Nr. 31); die Aufführung des Oratoriums „Christi Grablegung" von Neukomm, 1843 in Pohrlitz durch ein Orchester von nahe 80 Personen, unter der Leitung des Lehrers Nentwich (eb. 1843 Nr. 31, 32); die musikalisch-deklamatorische Akademie unter dem Titel „Veřejná skoušska" unter der Direktion Kott's aus Brünn 1843 in Eibenschitz (eb. 1843 S. 326), wo auch der 12j. Violinspieler Adolph Zelníček 1847 in Gegenwart zahlreicher Kunstfreunde erfreuliche Proben seines vielversprechenden Talentes ablegte (eb. 1847 S. 80); die Aufführung von Rossini's Stabat mater 1843 in Ullersdorf, wo der Lehrer Joseph Jaschke viele Jahre eifrig für die Ausbildung der Kirchenmusik wirkte (eb. 1843 S. 414).

Obwohl geklagt wurde, daß es unserer Zeit an innerem Berufe für Kirchenmusik zu fehlen scheine, daß man Kirchenwerke vorzugsweise für's Concert, für große Musikfeste, für Gesangsvereine, ja als bloße contrapunktische Exer-

citien für das Studium schreibe, daß unsere Kirchenstücke keine Kunstwerke mehr sind und sein können, sondern ästhetische Exercitien seien, rühmte man doch andererseits die Pflege der Kirchenmusik und die Aufführung klassischer Tonwerke, namentlich in Brünn (bei St. Peter, St. Jakob, St. Johann, den Augustinern) und Olmütz, und machte als tüchtige Leiter dort Dworzak, Streit, Krischkowsky, hier Pillhatsch, Kunert (S. d. Beil.) u. a. namhaft (Moravia 1840 S. 180, 1841 S. 176, 1842 S. 20, 68, 195, 1843 S. 390, 1845 S. 315, 499).

Zur Verbreitung musikalischen Sinnes trug wesentlich bei die, namentlich von Payer († 1845) auf einen hohen Standpunkt gebrachte (Wurzbach XXI. 398) Militärmusik, Oesterreichs alter Ruhm (S. 219), welche die neuesten Produktionen dem großen Publikum der Garnisonsstädte zu Gehör brachte (Moravia 1842 S. 264, 1843 S. 278, 1845 S. 167) und, mehr noch als die Musikkapellen der bewaffneten Bürgerkorps, durch Betheiligung an Bällen in öffentlichen Orten, insbesondere die Tanzmusik förderte, die, ehemals vorzugsweise von den zünftigen Musikanten gepflegt, mit Strauß († 1849. Bernsdorf III. 668) und Lanner († 1843. S. Bernsdorf II. 717, Wurzbach XIV. 134, welcher ihn den Schöpfer der neuen Tanzmusik nennt), in ihre Blüthezeit, ihre klassische Epoche trat, wirklich in ihrer Art vollendet zu nennen war und als Kunstwerk gelten durfte. Nachdem Weber's „Aufforderung zum Tanze" Alles, was der deutsche Tanz Poetisches, Ritterliches, Zärtliches, Anmuthiges haben mag, in lieblichen Melodien ausgedrückt, nachdem Franz Schubert in seinen merkwürdigen Walzern für die heitere Lebenslust seiner Landsleute die rechten eigensten und doch veredelten Töne zu finden gewußt, erschien mit Johann Strauß (dem älteren) seit 1830 die goldene Zeit des wiener Walzers. Es war, als habe er irgendwo das Zauberhorn Oberons gefunden und lasse es ohne eines Menschen Vorwissen als Corno primo in seinem Orchester mitblasen. Ecossaisen, Polonaisen, Francaisen — Alles verschwand vor der Zauberwirkung des wiener Walzers oder des stürmischen Galopps; ein wahres cartesianisches Wirbelsystem herrschte in allen Tanzsälen. Bald trat neben Strauß ein mächtiger Rival auf — Lanner. Lebt in den Tanzweisen des ersten der vollste Ausdruck überschäumender Lebenslust, so sind jene des andern um einige Nüancen gehaltvoller, solider, möchte man sagen; er erreicht im jubilirenden Walzer nicht ganz seinen Rivalen, verstand aber dafür die treuherzige Volksweise des Ländlers besser und wirklich vortrefflich zu behandeln. Aber auch bei Strauß klingt die treuherzige Volksweise durch. Es hat dem Componisten gleichen Gewinn gebracht, daß er die Tanzweisen des Volkes in die Säle der Vornehmen einzuführen gewußt, als daß er die Tanzsäle der Vorstädte durch aristokratische Melodien nobilitirte. Sein Ruf stieg wirklich ad astra — er machte endlich mit seinem Orchester Reisen, er gab förmlich Concerte. Den Tanzcompositionen dieser Männer darf man einen höheren Werth zuschreiben, als den, bloß momentaner Lust gedient zu haben. Eine Fülle von Phantasie, von Frische, von Melodie, von geistvollen und pikanten Zügen lebt darin, der in früherer Zeit einförmig fortleiernde Walzer ist hier, wenn auch in minder edel-künstlerischer Weise als bei C. M. von Weber und Franz Schubert, so doch in nicht minder lebendiger, ein wahres Charakterstück

geworden — Fröhliches, Behagliches, Zärtliches, Sentimentales, Derbes, Komisches, Wehmüthiges, Ausgelassenes gaukelt in bunter Abwechslung reizend vorüber. Das Füllhorn der Melodien von Strauß war wirklich unerschöpflich, gerade hier zeigt sich seine Originalität und es ist ein Zeichen von der Kraft seines Talentes, daß weder die italienische Opernmelodie der in Wien con fanatismo aufgenommenen Bellini-Donizetti'schen Richtung, noch die Sentimentalität des Proch'schen Liebesliedes auf ihn irgend welchen Einfluß genommen. Während er auf der Höhe seines Ruhmes stand, brachte die launische Gebieterin Mode (um 1839) die lange ganz vergessen gewesene Quadrille francaise wieder auf's Tapet und er wußte sich trefflich darein zu finden — seine Quadrillen stehen seinen Walzern in keiner Weise nach. Dagegen war die Polka, welche um 1837 anfing durch die ganze tanzende Welt die Runde zu machen, nicht sein Fach, so wie auch seinen Galopp's der rechte verve fehlt. Titl, unser Landsmann (S. d. Beil. S. 246), Labitzky (Bernsdorf II. 689) und Andere haben ihn auf diesem Gebiete ohne Frage übertroffen. Sein Sohn, Johann Strauß der Jüngere, hat etwas vom Talente seines Vaters und manches hübsche Tanzstück geschrieben. (Die Tanzmusik seit hundert Jahren, in Ambros' culturgeschichtlichen Bildern aus dem Musikleben der Gegenwart, 2. A. Leipzig 1865, S. 193—225.)

Nicht nur Lanner's und Strauß' Zaubertöne entzückten das Publikum Brünn's; der Tonsetzer Karl Windbrechtinger, früher ein Mitglied des Strauß'schen Orchesters in Wien, errichtete auch in Brünn ein Orchester aus 20 Individuen, ganz nach Art und Weise des ersteren, eine selbstständig bleibende Kapelle für die Conversations- und Ballmusik der öffentlichen Belustigungsorte dieser Stadt, welche den bisher entbehrten Genuß gewähren sollte, auch in den Gast- und Caffeehaus-Gärten größere musikalische Productionen von einem vollständigen Orchester zu hören (Moravia 1845 S. 192, 232). Das Unternehmen erhielt sich aber nicht.

Der Sinn für Musik im Lande erlangte zwar nicht Befriedigung und Nahrung durch eigene Musikalien-Handlungen (wie sie in großartiger Weise in Wien durch Artaria, Diabelli, Haslinger, Spina, Steiner u. A. gegründet wurden); der Buchhändler Winiker errichtete aber in Brünn 1841 eine, sowohl für klassische Tonwerke, als auch für leichtere Produkte des Tages berechnete Musikalien-Leihanstalt, welche ihre Wirksamkeit in weitere Kreise verbreitete (Moravia 1841 S. 382, 1842 S. 83, 1843 S. 55, meine Geschichte des Bücherdrucks ꝛc.).

Der Kapellmeister Hnogil (S. d. Beil. S. 112) eröffnete 1842 in Brünn eine Privat-Musik- und Gesangschule für Knaben und Mädchen in zwei Klassen und Wutschek (eb. S. 191) in derselben Zeit ebenda eine öffentliche Gesangschule (Moravia 1843 S. 390), die Stadt Brünn aber 1844 eine städtische Gesang- und Violinschule, in welcher so tüchtige Musiker wie der Regenschori Streit und der Musikdirector Joseph Baroch Unterricht ertheilten (S. d. Beil. S. 64) und die seit 1819 in Iglau bestandene Schule wurde 1838 und 1846 erweitert (eb. S. 46).

Immer wach erhalten und neu belebt wurde der Sinn für Musik durch

die fortsetzungsweise (S. 205—211) in Brünn und anderen Städten gegebenen Concerte von Virtuosen, wie der blinde Flötenvirtuos Hrbek (schon 1825 in Brünn, Olmütz bei Erzherzog Rudolph (Wurzbach IX. 358) und 1842 wieder in Brünn), Lanner, Beriot, Kreutzer, Ernst, Servais, Molique, Rubinstein, Bishop, Thalberg, Willmers, Herzig, Diem (Harfe), Kullak, Liszt, Dreischok u. A. (Moravia 1839 S. 720, 724, 736, 1840 S. 180, 188, 196, 1841 S. 7, 136, 381, 1842 S. 20, 72, 80, 91, 383, 1843 S. 413, 417, 1846 S. 24, 35, 55, 56, 84, 103, 124, 131, 191, 272, 483. S. auch Schmidt's wiener musik. Zeitung 1843—48, Index: Correspondenz aus Brünn, Olmütz u. a.).

An Mitteln zur Förderung fehlte es sonach nicht, wohl aber an den Hauptmitteln, nämlich an dem, über die Elementarkenntnisse, wie sie die Schulen ertheilten, hinausgehenden Unterrichte (Musik-Conservatorium) und an Vereinen, welche die einzelnen Kräfte zu einem concentrischen Ganzen verbinden und zu einem entsprechenden Zusammenwirken leiten sollen. Unter den 19 Anstalten mit 4103 Mitgliedern und einem Kostenaufwande von 38,463 fl. CM., welche 1841 im österr. Staate aufgezählt wurden, nämlich der Gesellschaft der Musikfreunde des österr. Kaiserstaates (mit 984 Mitgl.) und dem Vereine zur Beförderung und Verareitung echter Kirchenmusik in Wien, dem Vereine zur Beförderung der Tonkunst und jenem der Kunstfreunde für Kirchenmusik in Prag, den Musikvereinen und philharmonischen Gesellschaften zu Linz, Graz, Laibach, Klagenfurt, Innsbruck, Lemberg, Bergamo, Cremona, Agram, Arad, Bartfeld, Güns, Ofen und Pest, dann Preßburg und dem Institute wochentlicher Musikübungen zu Cremona (österr. Bl. für Lit. und Kunst 1846 Nro. 94), wird nicht einmal der seit 1819 und noch in voller Wirksamkeit zu Iglau bestandene Musikverein (S. d. Beil. S. 44) aufgeführt. Die revolutionären Bewegungen, welche in den 1820ger und 1830ger Jahren in Europa auftauchten, hatten namentlich die an conservativen Grundsätzen streng festhaltende österr. Regierung so besorgt gemacht, daß sie das Vereinswesen nicht aufkommen ließ.

Indessen bahnte sich doch von Wien aus (S. dessen musik. Zustände, von Eduard Freiherrn von Lannoy, in Schmidl's österr. Bl. f. Liter. und Kunst 1846 Nr. 8, 28. 101) allmälig ein Umschwung der musik. Verhältnisse in Oesterreich an.

Im Laufe der 1840ger Jahre kamen zu den früheren, theilweise ergrauten Faktoren des wiener Musiklebens (der Gesellschaft der Musikfreunde, der Tonkünstler-Societät, den Quartett-Produktionen) drei neue hinzu, welche auch auf unsere musikalischen Zustände einwirkten: die „Philharmonischen Concerte" unter Otto Nicolai, der „Männergesangverein", endlich die von August Schmidt gegründete „wiener Musikzeitung". Alle drei waren Anzeichen und Vorboten einer neuen modernen Epoche. Von größtem Einfluß auf das wiener Concertleben waren die philharmonischen Concerte, als die ersten auf Grund ernsten Studiums und zahlreicher Proben zur technischen Vollkommenheit gebrachten Orchester-Concerte, sie begründeten für alle Zeit den Sieg der Fachmusiker über die associirten Dilettanten. Die Constituirung eines Männergesangvereins in dem vormärzlichen Wien war mehr von politischer und socialer Bedeutung als von künstlerischer,

dennoch schmückten dessen Productionen das wiener Concertwesen mit einem neuen, lebhaft wirkenden Reiz. Schmidt's „Musikzeitung" endlich füllte eine fast zwei Decennien breite Lücke in dem musikalischen Haushalte Wien's aus, und trachtete dem unmäßigen und nur zu materiellen Musikgenießen jener Periode einen festeren Halt durch wissenschaftliche und kritische Stützen zu verleihen. Von diesen drei „neuen Erscheinungen" war leider nur dem Männergesangverein ein ununterbrochener Bestand gegönnt, während die Nicolai'sche „Philharmonie" und Schmidt's Musikzeitung noch vor dem Jahre 1848 untergingen und erst in späteren Jahren von andern Händen und in anderer Gestalt wieder neu errichtet wurden.

Nachdem Franz Lachner, Kapellmeister am Kärntnerthortheater, 1833 mit den philharmonischen Concerten, d. i. sorgfältig vorbereiteten Productionen eines zusammengehörigen und wohl zusammengespielten Vereines von Fachmusikern, im Gegensatze zu den noch immer zwischen „Uebung" und „Unterhaltung" schwebenden Aufführungen der Dilettanten, den Anfang gemacht, wurden die vom Kapellmeister des Hofoperntheaters Otto Nicolai 1842 gegründeten Produktionen dieses Namens epochemachend für das wiener Musikleben. Zum erstenmale hörte man von einem meisterhaft zusammengeübten Orchester, die ersten Solospieler an der Spitze, synphonische Meisterwerke mit Schwung und technischer Vollendung vorgetragen. Kurz nach Nicolai's Abgang nach Berlin (1847) stockten sie bis zu ihrer Wiedererhebung (1847) durch Eckert.

Die Gründung des wiener Männergesangvereins, 1843 durch August Schmidt, den Redakteur der wiener Musikzeitung, des ersten in der österr. Monarchie, war ein Ereigniß, dessen Bedeutung ohne Kenntniß der vormärzlichen Zustände Oesterreichs gar nicht gewürdigt werden kann. Die Geschichte der Entstehung dieses Vereins bietet dem politischen Geschichtschreiber fast mehr Stoff als dem musikalischen. Seit Zelter in Berlin (1808) und Nägeli in Zürich (1810) die ersten deutschen Liedertafeln gestiftet, hatte sich der vierstimmige Männergesang in raschem, siegreichen Vordringen ganz Deutschland erobert. Ganz Deutschland — ohne Oesterreich, wie sich das ja damals von selbst verstand. Kaum war eine Stadt in Deutschland so klein, sie hatte ihren — Männergesangverein. Während sogar Holland, Belgien und Elsaß bereits Liedertafeln nach deutschem Muster gebildet hatten, gab es in ganz Oesterreich, dem gesangfreudigen und stimmenreichen, keine Liedertafel; selbst das Männerquartett war bis in die vierziger Jahre sehr wenig und vereinzelt betrieben. Von allen namhaften Männergesangvereinen ist der wiener der allerjüngste. Die Ursache solch' unbegreiflicher Verspätung lag, wie kaum gesagt zu werden braucht, in der Bevormundung durch eine Polizeiregierung, die aus einem Zustand von politischem Angstschweiß nie herauskam und in dem Vortrag des „Deutschen Vaterland" eine schwere Gefahr für das System witterte. Den „Gesang" hat man in Wien jederzeit geliebt, auch in hohen und höchsten Kreisen, aber die Verbindung von „Männer" und „Verein" war für die zärtlich wachenden Behörden ein unausdenkbarer Gräuel. „Halten Sie mir ja dieses Gift aus Deutschland nieder" — so soll der allmächtige Minister den obersten Polizeichef ermahnt haben, als dieser ihm die Ent-

stehung eines Gesangvereins in Wien meldete. Und derselbe existirte auch drei Jahre faktisch, ohne die Bewilligung zu existiren erlangen zu können.

Das rege, glänzende Concertleben, das sich in Wien zu Ende der dreißiger Jahre entwickelt hatte, neue, blendende Erscheinungen, wie Liszt, Thalberg, Chopin, Clara Wieck, der junge Ruhm eines Felix Mendelssohn und manche Anzeichen einer neuen Zeit, über die man sich verständigen und aussprechen wollte, führten auch wieder zu dem Bedürfniß nach einer Musikzeitung. Mit dem Jahre 1824 war die von Kanne redigirte „Wiener Allgemeine musikalische Zeitung" eingegangen. Es ist ein Zeichen unläugbarer musikalischer Stagnation, daß in Wien von 1824 bis 1841 kein Versuch zur Gründung einer Musikzeitung gewagt wurde und kein Bedürfniß nach einer solchen sich kundgab. Die glänzende Rolle, welche Schumann's in Leipzig herausgegebene „Neue Zeitschrift für Musik" spielte, hätte wohl zur Nacheiferung anspornen können. Allein Wien war und blieb ziemlich lange unberührt von den neuen Interessen und Ideen, die in Deutschland die jüngere Musikwelt bewegten; man war von Virtuosen, Wunderkindern und italienischen Sängern so sehr absorbirt, daß man sich Anfangs der vierziger Jahre noch herzlich wenig um Mendelssohn kümmerte, und Leute wie R. Schumann, Berlioz 2c. nicht einmal dem Namen nach kannte. Nur ein kleines, dunkles Blättchen, das im bescheidensten Octavformat von musikalischen Dingen handelte, war in Wien im Jahre 1829 erschienen; der von Castelli (S. dessen Memoiren III. 116) redigirte, von Tobias Haslinger herausgegebene, 1840 eingegangene „Allgemeine musikalische Anzeiger". Eine eigentliche Musikzeitung erschien — nach der langen Pause von 16 Jahren — erst mit Neujahr 1841 unter dem Titel „Allgemeine wiener Musikzeitung", herausgegeben von August Schmidt, tüchtig, unabhängig, sehr wirksam für das in Oesterreich neu erstandene Liedertafelwesen, der kunstfeindlichen Strömung des J. 1848 erlegen (Hanslik's wiener Concertwesen S. 314—324).

Die neuen Faktoren des wiener Musiklebens äußerten alsbald ihre Wirkung nach außen. Die wiener Musikzeitung wurde ein Fachorgan, Kritik-Stuhl und Bindemittel für die Musikfreunde des österr. Staates und fand seine fleißigen Correspondenten auch in Mähren, namentlich in Brünn (Graf Laurencin, in den Beil. S. 134) und Olmütz (Leitner, Dr. Sturm, Schön — Engelsberg?), während auch die, von 1838 bis 1848 unter Oheral's (S. dessen Biogr. im Notizenblatt der histor. Sektion 1868 S. 65) und Leitner's Leitung erschienene Zeitschrift Moravia fleißige Correspondenz, auch in musik. Beziehung, in Mähren und Schlesien unterhielt.

Das Vereinsleben fing sich auch hier an zu regen. Zwar waren in Brünn schon in den 1770ger und 1780ger Jahren Lesecabinete und ein Casino-Verein entstanden, später den verschärften Polizei- und Censur-Gesetzen erlegen, hie und da, wie in Proßnitz und Leipnik (patriot. Tagebl. 1802 S. 403) und Olmütz (1815) neuerlich aufgekommen, aber wieder eingegangen, bis endlich die Lese- und Spiel-Vereine (1837 in Brünn, 1842 in Weißkirchen, 1845 in Iglau, 1846 in Hradisch, Znaim, Troppau u. s. w.) Fuß faßten (S. 6. B. d. Schr. d. hist. Sekt. S. 171, d. Notizenbl. d. hist. Sekt. 1858 Nr. 8, die brünner Ztg. 1864 S. 550, 555).

Nahmen schon die 1841 in Brünn eingeführten geselligen Abendunterhaltungen auch Musik in ihr Programm auf (Moravia 1842 Nr. 91), so waren insbesondere die schon in jener Zeit in mehreren Städten, wie Olmütz, Kremsier, Weißkirchen u. a., aufgekommenen Casino-Vereine auch darauf berechnet, die Tonkunst zu heben, indem nicht nur einheimische Musiker daselbst Gelegenheit fanden, ihre Kunstfertigkeit zu zeigen, sondern auch durchreisenden „Virtuosen" die Möglichkeit wurde, sich in einem entsprechenden Lokale und vor einem gewählten Publikum selbst in einer kleinen Stadt hören zu lassen (Moravia 1843 S. 32).

Die Pflege der Musik ging aber in diesen Vereinen nur nebenbei her. Von weit größerem Gewichte wurden die Vereine, welche sich, nach dem Impulse des 1843 begründeten wiener Gesangsvereines, speciell für die Cultur des Gesanges und, in weiterer Linie, der Musik bildeten, als das Hofkanzleidecret vom 5. Nov. 1843 die erste umfassende Vorschrift über alle, einen näheren Einfluß auf die öffentlichen Interessen nehmenden Privatvereine ertheilte und das kaiserl. Patent om 26. November 1852 das Vereinswesen in einer Weise regelte, wie sie als geeignet erschien, um das freie Walten des Associationsgeistes mit den Interessen der öffentlichen Ordnung und mit der Sicherung der Staatsbürger vor Benachtheiligungen in Einklang zu bringen (Stubenrauch's statist. Darstellung des Vereinswesens im Kaiserthume Oesterreich, Wien 1857).

Zuerst gründeten die Hörer der Rechte in Olmütz einen Männer-Gesangsverein, welcher 1847 in öffentlichen Produktionen auftrat. Ihm folgte 1847 ein Männer-Gesangsverein in Troppau, welcher die Ausbildung und Vervollkommnung des Vocal-Quartetts und des Vocal-Chores zum Zwecke hatte (Kreuzingers Chronik von Troppau, eb. 1862, S. 241, Moravia 1848 S. 87), nachdem schon früher die Gründung einer Liedertafel daselbst, da die Troppauer ja Musik- und Gesangsfreunde seien, angeregt worden war, wie solche, zur Förderung edlerer Humanität und Kunst in Engelsberg (S. 257), Teschen und Bielitz zu Stande gekommen waren (Moravia 1846 S. 268) und sich seit kurzer Zeit auch in unserem Vaterlande vermehrten (eb. 1848 S. 80).

Wir sind bei der Zeit angelangt, wo sich ein Umschwung der musikalischen Verhältnisse in Oesterreich deutlicher zu erkennen gab, dem Jahre 1848, der Grenzscheide zwischen dem alten und neuen Oesterreich — nicht bloß im politischen und socialen, auch im literarischen und künstlerischen Leben. Die Reform trat nicht plötzlich ein, mehrere Jahre währte das Versuchen, Kämpfen und Ringen — allein der innere Aufschwung der Geister, aus welchem diese Neugestaltung auch des musikalischen Lebens sich emporarbeitete, stammt von 1848 her. Der Umschwung hatte sich naturgemäß vorbereitet, theils als allmälige Unzufriedenheit mit dem bestehenden Musikleben, theils als Ahnung und Verlangen von etwas Ernsterem und Höheren. Auf die Herrschaft des Virtuosenthums mußte Uebersättigung folgen. Das Publikum war nicht nur an den erstaunlichen Leistungen äußerlicher Bravour, es war auch an seinem eigenen Enthusiasmus satt und müde geworden. Der Taumel, in dem man sich fast ein Jahrzehent lang erhalten hatte, die Liszt-Thalberg-Milanollo-Willmers-Ernst-Servais-Schwärmerei

war nicht länger fortzusetzen; man hatte sich ausgegeben. Man suchte wieder geistige Erhebung nach dem langen Phäakenschmause.

Der an dem Virtuosenthum übersättigte ernstere Musikfreund konnte andererseits an dem übrigen Musikleben jener Epoche wenig Genuß und Ersatz finden. Das Unzureichende, Dilettantische der Gesellschafts-Concerte und der „Spirituels" war längst allen Blicken klar geworden; die glänzende, aber vorübergehende Erscheinung von Otto Nicolai's „Philharmonischen Concerten" hatte dieß Dunkel durch den Gegensatz noch fühlbarer gemacht. Die wiener Tonkünstler-Gesellschaft war in ihren „Jahreszeiten" und „Schöpfung" völlig eingefroren. Von den neueren geistvollen Componisten Deutschlands nahm man keine Notiz: Schumann, Gade, Hiller, Sterndale-Benett, Carl Löwe, Rob. Franz und R. Wagner waren so gut wie unbekannte Namen.

Die Abgeschlossenheit von Deutschland, ja die mißtrauische Abneigung gegen dasselbe zeigte sich offen in unseren musikalischen Verhältnissen. Mendelssohn hatte in Wien erst spät Eingang gefunden; sein „Paulus" war früher in den kleinsten Städten Deutschlands, er war früher in Amerika aufgeführt worden als in Wien, und als dieß endlich geschah, war man nicht allzusehr begeistert.

In Wien fehlte ein Element, das in den Jahren 1834—1846 ein wichtiger Factor für das ganze Musikleben in Prag wurde: das von Leipzig herüberwirkende frische Leben, welches Mendelssohn in die Gewandhaus-Concerte gebracht. Prag folgte immer gleich den Concertneuigkeiten Leipzigs und war in der Kenntniß und Würdigung der Compositionen Mendelssohn's, Hiller's, Gade's, Berlioz's, Schumann's Wien voraus. In dem vormärzlichen Wien herrschten die einheimischen Halbtalente, herrschte ein ungemessener Cultus des Virtuosenthums, der italienischen Oper, der Tanzmusik, der Academien Saphir's und der Beine Fanny Elsler's. Es wird begreiflich, daß allmälig den ernsteren Kunstfreunden in dieser verweichlichenden, lausinnlichen Atmosphäre unbehaglich und ihre Sehnsucht nach einer Veredelung dieser Zustände erregt werden mußte. Dazu kam, daß kurz vor dem Jahre 1848 einige fremdartige Erscheinungen, wie verirrte Zugvögel aus fremdem, fernem Land, in Wien erschienen und von einer neuen Geistesströmung in der Musik Kunde gaben. Es waren dieß Felicien David und Hector Berlioz, mit Richard Wagner und Franz Liszt, das Triumvirat im neuen Reiche der Tonkunst, der so genannten Zukunfts-Musik. Die Oper hatte sich im Beginne der zwanziger Jahre in drei einander feindliche Heerlager: die italienische, französische und deutsche gespalten, die italienische war von Rossini rasch abwärts zu Bellini, von Bellini zu Donizetti, von Donizetti zu Verdi gegangen, Italien für die Musik verloren; die neue französische in Auber, Halevy, Adam, bot keinen Ersatz für die gesunden, frischen, reiz- und lebensvollen Opern und Operetten Mehul's, Dalayrac's, della Maria's Isouard's, Boieldieu's; etwas ernster, aber nicht viel besser sah es zwar in Deutschland's „Kapellmeister-Musik" aus, aber auch des Großmeisters Meyerbeer Opern bezeichneten die schlimmste Entartung der Luxusmusik, der berechneten Effectmacherei, der glänzend geputzten Unwahrhaftigkeiten, mit einem Worte, das ganze Opernwesen des Tages erschien depravirt, in sich uneinig, unwahr, ausgelebt. Richard Wagner,

in dem sich das poetische und musikalische Element zu einem wunderbar anziehenden Dritten mischen, wollte aber nicht nur die gesunkene, verkommene, in raffinirten Luxus und rohe Barbarei ausgeartete Oper reformiren, sondern, von der ganzen Vergangenheit der Musik absehend, durch innige Verbindung der Ton-, Dicht- und Tanzkunst, freilich mit Hintansetzung der anderen, wirklichen Künste, gewaltsam ein neues Reich der Tonkunst schaffen und wurde hierin von Liszt, wie einst Virtuosen auf dem Pianoforte, nun auf dem Orchester, auf das wärmste unterstützt (S. Ambros, culturhist. Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart, Leipzig 1865, S. 129—192). Allein der hieraus entstandene Kampf zwischen den Gründern und Anhängern der Zukunftsmusik und ihren Gegnern, welche darin nur das Streben sehen wollten, durch das aller Abstruseste und Ungeheuerlichste die matte Welt zu neuem Staunen aufzurütteln, berührte uns noch nicht. Selbst Robert Schumann, in welchem mehr Genie und mehr Kunstvollendung steckt, als in zehn Berlioz und David, war, obwohl er sich einer fast zehn Jahre langen, eklatanten Thätigkeit als Componist und Schriftsteller rühmen konnte (S. s. Biogr. von Reißmann, Berlin 1865), doch noch für die Wiener ein unbekannter Mensch geblieben.

Der Sturm von 1848 verscheuchte, nach den zu Grunde gelegenen nationalen und demokratischen Strömungen, zunächst die italienische Oper (erst 1851 kehrte sie wieder nach Wien zurück). Als die Verhältnisse wieder geordnet waren und die Gemüther sich beruhigt hatten, gewann die Gesellschaft der Musikfreunde (seit Ende 1851) unter jugendfrischen stabilen artistischen Direktoren wie Hellmesberger und noch mehr Herbeck (seit 1866 erster Hofkapellmeister) neues Leben, öffnete, Versäumtes nachholend, einerseits den geistvollsten lebenden Componisten die lang verschlossene Pforte, wachte andererseits, den so beliebten Flitterkram von italienischen Arien, Divertissements, Bravourvariationen u. dgl. beseitigend, über die ästhetische Einheit des Programms, die ehedem völlig mißachtet war, gewann in einem Neubau eine eigene würdige Stätte und in ihren neuen Schöpfungen „Singverein" und „Orchesterverein" bleibenden Bestand und blühende Entfaltung. Beide bilden merkwürdige Wahrzeichen für den neuen Charakter dieser Periode: sie kennzeichnen die gänzlich veränderte Stellung der Fachmusiker gegen die Dilettanten. Das Liebhaberthum, die „organisirte Dilettantenschaft", war die herrschende Macht in dem vormärzlichen Concertwesen; sie ging als solche zu Grunde an ihrem Unvermögen, den gesteigerten künstlerischen Anforderungen zu genügen. Die Spirituel-Concerte zertrümmerten gänzlich, die Gesellschafts-Concerte wenigstens in ihrer ursprünglichen-Verfassung als Liebhaber-Concerte. Im Gegensatz zu der früheren „Association der Dilettanten" ist die „Association der Künstler" das charakteristische Moment in den großen Concertinstituten des nachmärzlichen Wien. Die wiener stabilen Concertinstitute, die „Philharmonie" und die „Gesellschaft der Musikfreunde", sind im strengen Sinne Künstler-Concerte, Association der Fachmusiker. Die Thronentsagung des Dilettantismus war eine kunsthistorische Nothwendigkeit — und sie vollzog sich fast kampflos. Ihn jedoch vollständig verdrängt und entmuthigt zu sehen, hätte nur arge Verblendung wünschen können. Das echte und rechte Liebhaberthum mußte

in seiner berechtigten Thätigkeit geschützt werden. Ja, es war geradezu nothwendig geworden, die durch die Märzstürme verwehte und niedergeworfene Dilettantenschaft wieder zu sammeln und ihr ein neues Feld der Thätigkeit zu eröffnen. Die „Gesellschaft der Musikfreunde" that dieß nach zwei Seiten: zuerst durch die Gründung des „Singvereins", welcher Freunde und Freundinnen des Gesanges aus allen Kreisen (meist des gebildeten Mittelstandes) zu einem imposanten Chor einigte, dessen Mitwirkung den großen Concerten bald zum Vortheil und Ruhm gedieh. Sodann durch die Organisirung eines instrumentalen Seitenstücks dazu: des „Orchestervereins", der, zwar kleiner an Dimensionen und Prätensionen, seine Mission nicht weniger erfreulich vollzieht. Beide Liebhaber-Vereine stammen aus dem Jahre 1858 (Hanslik, das wiener Concertwesen S. 368—388).

Der von Wien ausgegangene Impuls einer Neugestaltung des Musiklebens und die Erhebung des Gesanges, welcher in früherer Zeit fleißig gepflegt worden war (S. S. 17, 52, 63 ff., 83 ff., 114 ff., 130, 135 ff., 152 ff., 165 ff., die Beil. S. 30—40)*), konnten bei der freieren Entfaltung der politischen und socialen Verhältnisse auch bei uns nicht ohne Nachwirkung bleiben. Das deutsche Lied, in den neuen und neuesten Compositionen von Hiller, seinen Nachfolgern, den Mährern Kauer († 1831. S. d. Beil. S. 114) und Wenzel Müller († 1835. S. eb. S. 144), Reichardt, Schulz, Himmel, Mozart, Beethoven, Conradin Kreutzer, C. M. von Weber, Spohr bis zu den drei größten Meistern des Liedes Schubert, Mendelssohn und Schumann und ihren Nachfolgern Curschmann, Löwe, Franz, Bank, Liszt u. A. mehr und mehr an Wahrheit und Schönheit der Melodie, an Gefühl und Wahrheit im Ausdrucke, Geist, Leben und Anmuth gewinnend (S. das deutsche Lied in seiner historischen Entwicklung, von Reißmann, Kassel 1861), in Oesterreich durch Mozart, Beethoven, Schubert, Proch (Wurzbach XXIII. 321, Hanslik S. 365), Randhartiger (Wurzbach XXIV. 322), Schön (Engelsberg. S. S. 256 und die Beil. S. 171), Pazdirek (Gotthard. S. eb. S. 155), Fiby (eb. S. 197), Pivoda (S. 254) u. A. glänzend vertreten, erwarb sich auch bei uns immer mehr Freunde und der böhmische Gesang (S. S. 10, 230, 254, Mildner bei Wurzbach 18. B. S. 309) blieb nicht zurück. Die 1809 von Zelter in Berlin gegründeten Liedertafeln d. i. Männervereine zur Ausführung von vier und auch mehrstimmigen Gesängen, welche sich seit 1818 allgemein über Deutschland verbreitet hatten, und die in ihrem Gefolge entstandenen, in der Aufnahme von Mitgliedern weniger exclusiven Liederkränze erhoben den Männergesang zu einem unläugbar bedeutenden Momente in unserm heutigen Kunstleben, das manche schöne Blüthe getrieben hat (Bernsdorf II. 762).

Das freiere Leben und der erwachte Sanges-Drang riefen auch in Mähren und Schlesien eine stattliche Zahl von Gesangsvereinen und Liedertafeln ins Leben

*) S. über die Pflege des Liedes in Mähren und Schlesien auch das Notizenblatt der histor. Sektion 1855 Nr. 3, 4, 1856 Nr. 11, 1857 Nr. 4, 11, 1858 Nr. 10, 11, 1859 Nr. 5, 12, 1860 Nr. 7, 8, 1866 Nr. 6, 7, 1868 Nr. 5, 10, Bratranek in der österr. Revue 1865. Ueber die böhm. Volksgesangbücher, namentlich die weit gebrauchten von Fritschay und Bečak, S. hier d. Beil. S. 30—40, die Compositionen zu den ersteren von Pohl S. 157.

und zwar wegen der seit 1848 immer schärfer hervorgetretenen nationalen Spaltung in deutscher und böhmischer Sprache.

Nach Stubenrauch (österr. Vereinswesen S. 8, 346 ff., 366) gab es schon im Jahre 1856 im österr. Staate 6213 Privatvereine (Mähren 203, Schlesien 37) und, nach Abschlag der religiösen und geselligen (798), noch 1878 von staatlicher und volkswirthschaftlicher Bedeutung, größeren Theils zu humanitären Zwecken (1182), 111 zur Beförderung der Künste und Wissenschaften. Mähren hatte von den 1878 Vereinen nur einen sehr bescheidenen (76), Schlesien einen sehr geringen (11) Theil; noch ärmlicher erscheinen sie bedacht unter den 111 Vereinen für Kunst und Wissenschaft. An Musik-Vereinen werden aufgeführt jene in Wien (Musikfreunde s. 1812, Chorregenten-Verein s. 1838, Männergesangverein s. 1845, s. Gesang- und Opernschule s. 1851), Linz (1851), Salzburg (1841), Graz (1817), Laibach (philh. Ges. schon s. 1702), Görz (1854), Innsbruck (1818), Botzen (1855), Prag (Verein z. Beförd. d. Tonkunst s. 1810, s. Kirchenm., Cäcilien-Verein s. 1840, s. Militär-Musik s. 1850), Reichenberg (1849), Olmütz (1851, mit 187 Mitgl., 1400 fl. Verm., 739 fl. Einn., 691 fl. Ausg., einer Musikschule mit 3 Lehrern und 153 Zöglingen, S. olm. Handelsk. Ber. 1859 S. 88), Troppau (1854, erst in der Organisirung begriffen), Lemberg (1838), Padua (1855), Venedig (1855), Pest-Ofen (1856), Arad (1833), Agram (1827), Warasdin (1827), Temeswar (1854), Lugos (1852), Hermannstadt (1839), Klausenburg (1845), Thorda (1852); auch hier wird des iglauer Musikvereines nicht gedacht. Unter die 798 geselligen Vereine des österr. Staates (Mähren mit 57, Schlesien 10) waren auch die Liedertafeln und Gesangvereine gereiht; am meisten zählten die sog. Casino's (Lese- und Spiel-Gesellschaften), welche wohl auch musikalische Productionen veranstalteten.

Im Jahre 1861 wurden (in den von der k. k. statist. Centralcommission, Wien 1863, herausgegebenen Uebersichtstafeln zur Statistik der österr. Monarchie S. 270) als bestehend angegeben in Mähren: die Musikvereine zu Olmütz (118 Mitgl.), Iglau (101 M.) und Proßnitz (175 M.), die Musik- und Gesangsvereine zu Znaim (712 M.) und Littau, die Gesangsvereine zu Brünn, Olmütz, Iglau, M.-Neustadt, Schönberg, Sternberg, Neutitschein, Nikolsburg, Leipnik, Fulnek, M.-Trübau, Zwittau, Wsetin, Hradisch, Trebitsch, Müglitz, M.-Ostrau, Weißkirchen und Lundenburg, zus. mit 1982 Mitgliedern, in Schlesien keine.

In der Folgezeit nahm die Zahl der einschlägigen Vereine immer mehr zu. In den im Reichsrathe vertretenen Ländern der Monarchie bestanden nach dem Jahrbuche der statist. Centralcommission von 1868 in Summa nicht weniger als 55 Musikvereine mit 10,808 Mitgliedern und 428 Gesangsvereine mit 29,703 Mitgliedern.

In Mähren bestehen dermal (nach dem bei der k. k. Statthalterei geführten Vereinskataster) 130 deutsche und slavische Gesangs- und Musik-Vereine, größtentheils aus den 1860ger Jahren und auch später, meistens in Städten, baer auch in Märkten und selbst Dörfern.

Ohne ihre Wirksamkeit reihen zu wollen und zu können glauben wir wenigstens die in größeren Orten bestehenden nennen zu sollen und zwar

von Gesangsvereinen: in Sternberg s. 1847, Mähr.-Neustadt 1849, Littau 1852, 1860 zu einem Musikvereine erweitert (brünner Zeitung 1872 Morgenpost Nr. 235), Neutitschein 1855, Proßnitz 1856 (Musik- und Gesangsverein), Sängerbund 1862, slav. Gesangsv. „Orlica" 1862, slav. Frauenverein „Vlastimila" 1869, in Zwittau 1858, M.-Trübau 1859, Hradisch 1861, Mähr.-Ostrau 1861, Müglitz 1861, Leipnik 1861, slav. 1870, Freiberg 1862, Prerau 1862 und slav. 1862, Kremsier slav. „Moravan" 1863 und deutscher „Concordia" (mit Gesang- und Musikschule) 1864, in Schönberg 1863, Boskowitz 1863, Auspitz 1864, Trebitsch 1864, Holleschau 1865, Lundenburg 1865, Römerstadt 1866, Weißkirchen 1869 und Kromau 1869; weiter die bei den Musikvereinen vorkommenden;

von Musikvereinen: in Iglau s. 1819 (s. 1862 suspendirt), an dessen Stelle ein 1852 gegründeter Gesangsverein trat; in Olmütz s. 1851, daneben ein 1869 gegründeter Kirchenmusikverein und ein 1860 gegründeter Männer-Gesangsverein; in Proßnitz (Musik- und Gesangsverein) 1856; in Znaim s. 1861; in Wischau (Musik- und Gesangsverein) 1862, daneben der Lese- und Gesangsv. Hanna 1863; in Brünn Musikverein 1862, Männergesangsverein 1861, slav. Gesangsverein Beseda Brněnská 1861, Techniker-Gesangsv. 1864, slav. Lese- und Gesangsv. Zora der Techniker 1866, Liedertafel Harmonia 1868, Typografen-Sängerbund 1868, Arbeiter-Gesangsv. Liederkranz 1869, slav. Mädchenbildungs- und Gesangsv. Vesna 1870, Männergesangsv. Frohsinn 1871; in Austerlitz (slav. Musik- und Gesangsv. Swatopluk) 1863; in Mistek (Männergesangs- u. Musikverein) 1863; in Kojetein slav. Gesangs- und Musikv. 1863; in Schildberg und Kremsier 1868.

In Schlesien wurden uns als dermal bestehend angegeben die Männer-Gesangsvereine zu Odrau s. 1851, Friedek 1860, Wigstadtl, Königsberg und Hotzenplotz (mähr. Enklave) s. 1861, Teschen, Wagstadt, Jägerndorf, Olbersdorf und Würbenthal (-Engelsberg) s. 1862, Benisch 1863, Freudenthal 1865, Troppau 1867 und Karwin 1872, der deutsche Sängerbund im Vororte Troppau 1864, der Gesangsverein in Bielitz-Biala (galiz.) 1867 (besteht nicht auch einer in Weidenau?). An Musikvereinen ist nur jener zu Troppau seit 1854 bekannt.

Die Wirksamkeit dieser Vereine äußerte sich in der Pflege der Musik und speciell des Gesanges nicht nur in heimischen Kreisen, sondern auch in Gesangsfesten, welche in Troppau, Schönberg, Weißkirchen, Brünn (über das großartige 1846 zum Besten eines Kinderspitals in Brünn S. d. Moravia 1846 S. 336, 343, 351), Olmütz, Prerau, Wien, Dresden u. a. Statt fanden.

Die Wirksamkeit der, wie es scheint, hervorragendsten dieser Vereine und insbesondere der Musikvereine ist nach Mittheilungen, welche uns zukamen (nur von Neutitschein konnten wir keine, von Kremsier keine eingehenderen erhalten), in den Beilagen geschildert, namentlich der Musikvereine in Iglau (eb. S. 44—47), Olmütz (S. 43—44, 212—216), Troppau (216—217), Znaim (S. 68, 197, 217—223), Brünn und Kremsier (S. 195, 224), der Musik-

und Gesangsvereine zu Proßnitz (S. 65—67) und Wischau (S. 68) und der Männergesangsvereine in Hradisch (S. 68) und Iglau (S. 93—94).

Die Veranlassung der vorliegenden Schrift rechtfertigt das besondere Hervorheben des brünner Musikvereins, welcher, nach den Stürmen des Jahres 1848, vermittelt durch die vom Grafen Bukuwky verrnlaßten schönen Quartett-Produktionen von Peyscha, Brand, Krischkowsky und Březina (1852—6) und andere, von Wickenhauser (S. d. Beil. S. 204) dirigirte, große Concert-Produktionen (S. über beide d. Beil. S. 56—62), endlich im J. 1862 wirklich ins Leben trat, wie seine Geschichte (eb. S. 62—63, 224—243) und das Verzeichniß seiner Concerte in Vocal- und Instrumental-Musik älterer und neuerer Zeit*) zeigt, unter der künstlerischen Leitung von Budischowsky (S. d. Beil. S. 204) und Kitzler Tüchtiges leistete und seinen zehnjährigen Bestand in der, unter Mitwirkung der k. k. Kammersängerinnen Gomperz-Bettelheim und Magnus am 15. Dezember 1872 aufgeführten Ouvertüre zu Gluck's Oper „Orpheus" (S. S. 192) auf eine glänzende Weise feierte. Obwohl unter den Musikvereinen des Landes der kräftigste (er zählt 498 Ehren-, beitragende und mitwirkende Mitglieder) gestatten seine noch beschränkten Mittel (für 1873 sind die Einnahmen mit 4200, die Ausgaben mit 4164 fl. öW. veranschlagt, ist das Vermögen mit 4150 fl. bei dem Musik-, mit 4570 fl. bei dem Musikschulfonde nachgewiesen) dermal doch nur die Aufführung von Concerten (in der Regel 4 im Jahre) und die Haltung einer Musikschule mit 11 Klassen, 6 Lehrern, 89 männl. und 11 weibl. Schülern (einschlüßig der dem Vereine provisorisch überlassenen städt. Violin- und Gesangschule) unter der ausgezeichneten Leitung des artistischen Direktors Kitzler (S. d. Beil. S. 120), welcher in Brünn eine Stellung einnimmt, wie in ähnlicher Weise Fiby (eb. S. 197) in Znaim, Fischer (eb. S. 93) in Iglau, Hummel (eb. S. 217) in Troppau, Dr. Benesch (eb. E. 195) in Kremsier u. s. w.

Schluß.

Möge die Zukunft, wie dem brünner, allen Musik- und Gesangsvereinen Mährens und Schlesiens, welchen insbesondere vorliegende Erinnerungsblätter geweiht sind, fröhliches Gedeihen schenken und vor dem gewöhnlichen Loose der Vereine, dem Ermatten, Siechen und Hinsterben, bewahren. Mögen sie insbesondere alle die vielen, großentheils bisher ungekannten und ungenannten Männer sich gegenwärtig und in Erinnerung halten, welche im Reiche der Tonkunst, in der Heimat oder auswärts wirksam, dem Vaterlande Ehre gemacht.

*) Im 4. Concerte am 17. Nov. 1872 wurden gegeben: 1. Vorspiel zu Lohengrin von Wagner, 2) Concert (Es-dur) für das Pianoforte von Beethoven, von Ignaz Brüll; 3) Meeresstille und glückliche Fahrt, Dichtung von Göthe, für Chor und Orchester von Beethoven; 4) Ocean-Symphonie (1. Satz) von Rubinstein; 5) drei gemischte Chöre: a) Du bist die Ruh, Dichtung von Rückert, Lied von Schubert, b) Jägerlied, von Möricke, Musik von Schumann, c) der Hochlandsbursch, Dichtung von Burns, für Soli und Chor von Schumann; 6) a) auf dem Wasser zu singen, von Schubert, für Pianof. von Lißt, b) Campanella, für Pianof. von Paganini-Lißt, von Brüll.

Wir glauben unsere Blätter nicht würdiger abschließen zu können, als daß wir, wie in einer Ehrentafel, die Namen der in Mähren und Schlesien gebornen oder hier wirksam gewesenen Männer, übersichtlich zusammenstellen, welche auf diesem Felde als Compositeure, Virtuosen, Lehrer u. a. eine hervorragende Stellung eingenommen haben dürften, mit dem Wunsche, daß den in Eile gesammelten Nachrichten bald weitere nachfolgen.

André † 1831. S. II. (d. Beil.) 194.
Balzar † 1845. II. 170.
Bartl † 1813. II. 71.
Batka. II. 195.
Beranek. II. 74.
Bergobzoomer † 1804. II. 168.
Benesch, geb. 1795 II. 76.
— — August. II. 195.
Blahoslaw † 1606. II. 78.
Blumenthal. II. 196.
Brosmann † 1798. II. 79.
Budischowsky, geb. 1817. II. 204.
Bukuwky, geb. 1808. II. 51, 224.
Chotek, † 1852. II. 81.
Czerwenka, † 23./6. 1835. II. 83.
Debois, geb. 1835. II. 83, 178.
Dietrich, † 1858. II. 85.
Dittersdorf, † 1799. II. 86.
Diwisch, † 1765. I. 147 II. 88, 156.
Ernst, † 1865. II. 90.
Exel. II. 92.
Fiby, geb. 1834. II. 197.
Finger, II. 198.
Fischer, geb. 1828. II. 93.
Fischhof, † 1857. II. 94.
Förchtgott, II. 216.
Frankel, geb. 1810. II. 198, 244.
Franz, † 1802. II. 95.
Fuchs, geb. 1799. II. 96.
Fügerl, † 1858. II. 97, 198.
Gerl, II. 97.
Götz, II. 98.
Hackenföllner. II. 100, 216.
Händel, † 1591. II. 101.
Haiden, † 1607. S. 143.
Hanke. II. 105.
Haugwitz, † 1842. II. 47.

Heiden, † 1607. II. 107.
Heinrich II. 108.
Hieronymus, † um 1250. II. 108.
Hirsch, † 1872. II. 109.
Hnogil, † 1852. II. 112.
Hoditz. I. 181.
Horžalka Johann, † 1860. II. 112.
— — Franz, † 1871. II. 113.
Hradecky, geb. 1776. II. 113.
Hummel. II. 217.
Janda. II. 114.
Kauer, † 1831. II. 114.
Kiesewetter, † 1850. II. 116.
Kinsky, geb. 1790. †. II. 119, 215.
Kitzler, geb. 1834. II. 120.
Klein, † 1830. II. 122.
Kneer, † 1808. II. 123.
Köcher, † 1783. II. 124.
Kößler, † 1794. II. 124.
Kott, geb. 1808. II. 125.
Kromer, † 1804. II. 125.
Krommer, † 1831. II. 127.
Křižkowsky, geb. 1821. II. 56, 130.
Kunert, † 1861. II. 155, 200.
Kunst, † 1854. II. 131.
Lasser, † 1805. II. 133.
Laurencin, geb. 1819. II. 134.
Lauska, † 1825. II. 135.
Leisentritt, † 1586. II. 136.
Losschmied, † 1842. II. 136.
Mareczek, geb. 1821. II. 139.
Mika, † 1816. II. 140.
Mitscha, † 1811. II. 142.
Müller Wenzel, † 1835. II. 144.
— — Adolph, geb. 1801. II. 148.
— — Franz. I. 161, II. 244.
Naß, geb. 1791. II. 148.
Nemetz, † 1846. II. 149.
Niemetzky, † 1820. II. 150.
Neruda. II. 150, 228.
Neswadba. II. 151.
Nowotny, † 1856. II. 151.
Orschler, † um 1770. II. 153.
Pacher, geb. 1818. II. 153, 216.

Pazdirek (Gotthard), geb. 1839. II.
Pillhatsch, † 1866. II. 202*).
Pivoda, geb. 1824**).
Plachy Anton, † 1826. II. 244, Wurzbach XXII. 385.
— — Wenzel, † 1858. II. 156, 244, Wurzbach XXII. 387.
Pohl. II. 157.
Pokorny Gotthard, † 1802. II. 158.
— — Joh. Ferd., † 1870. II. 158.
Questenberg, † 1762. I. 180, II. 160.

---

*) Nach späteren Mittheilungen erhielt er seine mnsik. Ausbildung von seinem Vater, welcher Schulrektor und Regenschori in Hof war, kam 1804 als Choralist (Tenor) an die olmützer Domkirche, componirte eine Anzahl von Kirchenmusikalien, Graduale und Offertorien, für die Charwoche einige Miserere und Responsorien und starb am 10. Juni 1866.

**) Pivoda, Franz (Pianist und Tonsetzer, geb. zu Žeravice in Mähren 19. Oktober 1824). Von früher Jugend an erhielt P. Unterricht im Gesange, der in seinem Geburtsorte sich besonderer Pflege erfreute. Im Alter von 10 Jahren kam er zu seinem Bruder Kaspar, der Lehrer in Butschowitz war und bei dem er auch Unterricht im Gesange und in der Musik erhielt. Zwei Jahre später, 1838, begab er sich nach Brünn, wo er das Gymnasium besuchte und zugleich als Vocalist bei St. Johann sang. Nun widmete er sich dem Lehramte und trat nach Ablegung der dazu erforderlichen Prüfung bei seinem Bruder als Hilfslehrer ein; aber die Musik wurde ihm bald so lieb und werth, daß er alles Andere stehen ließ und sich ihr ausschließlich widmete. Im Jahre 1844 begab er sich nach Wien, nahm bei Rotter Unterricht in der Harmonielehre, besuchte die Vorträge des Professors Drechsler, übte sich zugleich fleißig im Clavierspiele, worin ihm anfänglich sein Landsmann Anton Benda mit Rath und That an die Hand ging, später nahm er Stunden bei Halm und in den Jahren 1847 und 1848 bei Bocklet. Um diese Zeit versuchte sich P. zuerst in der Composition, zeigte einige seiner Arbeiten seinem Meister Bocklet, dessen Urtheil genug günstig lautete, um P. zur Forsetzung im Componiren zu ermuntern. Im Sturmjahre 1848 setzte P. fleißig seine musikalischen Studien fort, in diesem Jahre aber begann auch seine nationale Richtung tn der Musik. Für den čechischen Gottesdienst in Wien componirte er vierstimmige Gesänge und Chöre, welche von den čecho-slavischen Handwerkern in Wien, denen P. förmlich Gesangsunterricht ertheilte, vorgetragen wurden. Nicht mindere Thätigkeit entfaltete er in den slavischen Beseda's als Dilettant des čechischen Theaters u. dgl. m. Im Jahre 1841 lernte P. den Meister des dramatischen Gesanges, Bassadona, kennen, der ihn mit der Methode des italienischen Gesanges bekannt machte. Im Jahre 1853 trat er als Musiklehrer im Hause des Fürsten Khevenhüller ein und blieb auf diesem Posten bis zum Jahre 1860. In diese Zeit fällt ein großer Theil seiner Compositionen, welche aus einigen Tonstücken für das Clavier und aus deutschen und čechischen Liedern bestehen. Auch wurde er damals schon in den Kreisen des höheren Adels bekannt und in mehrere Familien als Gesangslehrer berufen. In Sehnsucht nach seinem Heimatlande verließ P. im Frühlinge 1870 seine angenehme Stellung in Wien, und nachdem er noch ein Jahr in Ungarn im Hause des Grafen Crenneville Unterricht gegeben, begab er sich nach Prag, wo er seither als Lehrer und Componist fast ausschließlich nationalen Gesanges lebt. Er hat bereits eine große Anzahl Schüler, namentlich den Adelsfamilien angehörig, im Gesange ausgebildet. Die Zahl der von ihm bisher veröffentlichten Compositionen übersteigt etwas über ein halbes Hundert, es sind meistens Compositionen von Gedichten čechischer Poeten oder von Volksliedern, von welch letzteren er eine Sammlung unter dem Titel: „Choix des plus belles chansons nationales de la Bohéme, transcrites pour le Pianoforte en forme de petits morceaux de salon", Heft 1 bis 5 (Prag 1851—1863, B. Christoph und W. Kuhe) herausgegeben hat. Ein vollständiges Verzeichniß seiner čechischen Lieder-Compositionen enthält Franz Douha's „Knihopisný slovník česko-slovenský" (Prag 1864, J. Kober, 4°.), S. 176 und 177. Von seinen deutschen Gesängen,

Raab. † 1804*).
Richter, † 1789. II. 160.
Rieger. † 1855. II. 161.
Rudolph, Erzherzog, † 1831. II.
Ružiczka, † 1823. II. 166.
Rafael Carl Franz, † 1864. II. 167**).
— — Franz, † 1867***).
Rottal. I. 180.
Schaaffgotsch, † 1795. I. 151, 182.

---

welche in die erste Zeit seines Schaffens fallen, sind am bekanntesten die Composition des reizenden Gedichtes von Anastasius Grün: „Die Brücke", Op. 6; — „Amaranths Waldeslieder von Oskar von Redwitz. Cyklus von sieben Liedern", Op. 8; — „Herbstlied", für Sopran oder Tenor", dasselbe für Alt und Bariton, Op. 8; — „Berg und See, Gedicht von Redwitz", für Sopran und Bariton; — „Wanderers Abendlied" Op. 18; — „Waldlied von Tenner", Op. 20, Von seinen Salonstücken sind anzuführen: „La belle Autrichienne. Morceau de Salon", Op. 12; — „Fantaisie pour Piano. E-dur", Op. 13, und „Le lever du Soleil. Pensée du Martin", Op. 17. Noch ist zu erwähnen, daß P. zu den ersten Stiftern der Prager Künstler-Beseda gehört. (Wurzbach XXII. 377).

*) Raab Franz de Paula (Tonsetzer, geb. zu Pausram in Mähren im Jahre 1743, gest. zu Seitenstätten 9. Mai 1804). Den ersten Unterricht in der Musik erhielt er von dem Schullehrer seines Geburtsortes, dann kam er zuerst als Baßsänger in das Stift Seitenstätten, in welchem ihm nach Widmann's Tode die Organistenstelle übertragen wurde. Er war ein gründlich gebildeter Musikus, in der Composition ein Schüler Albrechtsberger's. In seinen eigenen Werken nahm er sich Michael Haydn zum Vorbilde, in dessen Styl er sich so hineingearbeitet, daß Kenner seine Arbeiten nicht selten für jene von Michael Haydn hielten. Seine im Stifte aufbewahrten Compositionen sind: „16 Introitus für 4 Singstimmen", aus den Jahren 1794 und 1795; — „12 Gradualien für 4 Stimmen und Instrumente", aus den Jahren 1796 bis 1799; — „4 Offertorien für 4 Stimmen und Instrumente", aus derselben Zeit; — „4 Vespern für 4 Stimmen" (1806); — „Eine große Messe und ein Requiem für 4 Stimmen" (1796); — „Eine Gelegenheits-Cantate" (1797); — „Mehrere Lieder und mehrstimmige Gesänge (1797); — „Variationen für das Pianoforte"; — „16 Fugen für Clavier und Orgel". Als Mensch ungemein bescheiden und anspruchslos, erfreute er sich der allgemeinen Achtung. Er starb im Alter von 61 Jahren. (Wurzbach, biogr. öster. Lexikon, 24. B. (Wien 1872) S. 155, nach Schmidt's wiener Musikzeitung 1843 Nr. 14 und 15).

**) Rafael, Franz Carl, geb. 1795 zu Senftenberg in Böhmen 1895, gest. zu Pettau in Steiermark 14. Nov. 1864, kam in jungen Jahren nach Prag, dort in das Conservatorium, wo er sich den Contrabaß zum Hauptinstrumente erwählte. Als Contrabassist erhielt er später eine Anstellung bei dem Theater in Brünn, da er aber eine herrliche Sitmme besaß, gab er das Instrument auf, widmete sich dem Gesange und sang auf verschiedenen Bühnen, zuletzt in Breslau, wo er damals in der Blüthe seiner künstlerischen Kraft und im Besitze einer schönen, großen und vorzüglich geschulten Baßstimme zu den beliebtesten Mitgliedern der Bühne uud seines geselligen heiteren Temperaments wegen der Gesellschaft überhaupt gehörte. In einem in Breslau der Wiener „Ludlamshöhle" nachgebildeten Künstler- und Literaten-Clubb, dem unter Anderen Carl Schall, Laube, Seidelmann, Dahn, Nolte angehörten, war auch R. ein gern gesehener Gast. Zu seinen schönsten Leistungen in jener Zeit gehörten Sarastro, Leporello und der Kaspar im „Freischütz". Aber nach einigen Jahren erlitt seine Stimme an Schmelz und Umfang so große Einbuße, daß er die theatralische Laufbahn verlassen mußte. Er ertheilte hierauf einige Zeit Musik- und Gesangsstunden; errichtete dann eine Musikcapelle, welche unter seiner Leitung zu den gesuchtesten der Stadt gehörte. Aber der Zug zur Bühne überwog bei ihm und er ging wieder

Schindler Katharina, † 1788. II.
— — Anton, geb. 1796. II. 169.
Schmidt Ludwig, II. 170.
Schön Moritz, geb. 1808. II. 170.
Schön Eduard (Engelsberg), geb. 1825. II. 171***).

---

als Capellmeister zum Theater, wirkte als solcher 1837 in Breslau, dann in Troppau, worauf er als Chordirector nach Brünn kam. Von Brünn ging der als Capellmeister zur Mayerhoferschen (oder Warhafsky'schen) Gesellschaft, mit welcher er im Jahre 1843 in Marburg eintraf, wo er bald als theoretisch und praktisch ausgezeichneter Musiker bekannt und beliebt wurde. An dem damaligen musikalischen Schaffen der Marburger Gesellschaft, welche einige tüchtige Dilettanten zählte, hatte R. nicht unwesentlichen Antheil, und ein von ihm organisirtes Streichquartett förderte nicht wenig das musikalische Leben in dem heiteren Städtchen. Von Marburg kam R. noch im nämlichen Jahre nach Pettau, wo er sich bleibend niederließ, und zwar zuerst als Theater-Capellmeister, seit dem Jahre 1845 aber als Musiklehrer, welches bescheidenen Amtes er mit Fleiß, Liebe und Umsicht, wenn auch nicht eben in sorgenfreien Verhältnissen, waltete. R. war ein gründlicher Musikkenner und auch im Gebiete der Composition erfolgreich thätig. Außer den Compositionen mehrerer Lieder und Gesänge — namentlich aus der früheren Zeit — sind von größerer Tonwerken edlerer Art von ihm bekannt: eine „große Messe"; — „Zwei Requiem", eines in C-moll, das andere in D-moll, ein „Salutaris hostia" für die Frohnleichnams-Procession, seine „Tantum Ergo" in C, D, Es und G, mehrere „Gradualien" u. dgl. m. Von seiner Frau, welche sich in jungen Jahren auch der Bühne gewidmet, und die viele (etwa 17) Jahre vor ihm gestorben, hatte er nebst anderen Kindern den Sohn Franz. (Wurzbach XXIV. 213).

Dieser letztere, geb. zu Brünn 1816, gest. zu Gratz 19. April 1867, erhielt die musikalische Ausbildung von seinem Vater, der, das Talent seines Sohnes erkennend, dasselbe sorgfältig pflegte und durch gediegenen Unterricht förderte. Franz widmete sich gleichfalls der musikalischen Laufbahn, und zwar nach der Doppelrichtung als Componist und Capellmeister. In letzterer Stellung wirkte er eine Reihe von Jahren bis an seinen Tod an dem ständigen Theater in Gratz. In ersterer entwickelte er eine große Fruchtbarkeit, und außer mehreren Messen und anderen kirchlichen Compositionen, dann Liedern und Chören, schrieb er zwei allerliebste Operetten: „Die Spinnstube'" im September 1864 in Gratz mit entschiedenem Beifalle gegeben, und „Burschenschwänke", dann die größeren Opern: „Wittekind" und „Heinrich der Finkler", Text von Aimé Wouwermans, alles Werke eines seltenen Compositionstalentes, dem nur der Sonnenblick des Glückes fehlte, der oft minder bedeutende Talente trifft und sie dann an die Oberfläche heraufzieht. Auch R. war von dem Fluche, der sich an die Sohle schaffender und strebender Kräfte heftet, von der Sorge und schweren Mühsal des Lebens nicht verschont geblieben. Nach seinem Tode erfuhr man erst, daß „bittere Sorgen und Qualen mannigfacher Enttäuschung die letzten Tage des Künstlers getrübt, daß er kein freudenvolles Leben durchgemacht und den Jammer schlimmster Art am Abende seines entbehrungsreichen Lebens, da er gegen Krankheit und Erwerbslosigkeit anzukämpfen hatte, erfahren habe". Nähere Angaben fehlen in den Mittheilungen. Dafür aber hat ihm die „dankbare" Mitwelt eine „schöne Leiche" bereitet. Nach Tausenden konnte man die Theilnehmer des Leichenzuges zählen! Man glaubte, als man den armen schlichten Künstler zu Grabe trug, es sei, Gott weiß, welch ein hoher Würdenträger, dem die letzte Ehre erwiesen wurde. Zwei Jahre nach seinem Ableben setzten ihm auch seine Freunde auf dem St. Petersfriedhofe in Gratz ein Denkmal. Dasselbe bildet eine gekürzte, sich auf seinem Sockel erhebende Pyramide aus Sandstein, deren Vorderseite unter einer Lyra mit einem Lorbeerkranze die Inschrift trägt: „Franz S. Rafael, geboren 1816, gestorben 1867, darunter: „Gewidmet von seinen Freunden". R. hinterließ seine Witwe in voller Dürftigkeit. (Wurzbach XXIV. 212.)

***) Wir sind in der angenehmen Lage, die nachfolgenden weiteren Mittheilungen über einen der beliebtesten Componisten machen zu können, über E. S. Engelsberg, d. i. den Ministerialrath Dr. Eduard Schön in Wien. Derselbe ist 1825 zu Engelsberg in Oesterreichisch-

Sedlaczek, geb. 1789. II. 172.
Seidl, geb. 1831. II. 202.
Siegl, geb. 1821. II. 174.

Schlesien geboren. Seine künstlerische Entwickelnng wurzelt in den denkwürdigen Musikzuständen seiner Vaterstadt während der Jahre 1830—1850. In Folge des gediegenen Unterrichtes und des persönlichen Einflußes Seitens zweier geistvoller und humaner Lehrer und Chordirektoren, Adalbert Pomm und Florian Schrott, hatte sich in Engelsberg seit den zwanziger Jahren ein Kreis von jungen, strebsamen Männern gebildet, die, jeder ein kleiner Meister in seinem Fache, im Stande waren, bei ihren Musikfesten, als deren vornehmstes das Cäcilienfest galt, Oratorien von Haydn, Graun, Beethoven, klassische Symphonien, und bei kirchlichen Feierlichkeiten die größten Werke der musica sacra bei vollständig besetztem Orchester tadellos aufzuführen. Da war der Vater unseres Componisten, Anton Schön, dessen Freund Franz Klement (Tenor), beide unerschütterliche und geschmackvolle Solosänger, anmuthig unterstützt von den Solo-Sängerinnen Frln. Anna Riedel, Julie Schrott, Sofie Leyrer; die Herren Albert Frank und Friedrich Schindler, Rivalen auf der Orgel und am Clavier, jeder von ihnen immer bereit, ein Präludium oder eine Fuge im strengen Style zu improvisiren; Franz Schindler, ein Violin-Virtuose von seltener Begabung; der Clarinettist Johann Riedel, dessen Vortrag jedem Hofoperntheater zur Zierde gereicht hätte; der Musikgelehrte A. Kirchner, der energische Kapellmeister Josef M. Thiel — und viele Andere, die meisten schon hinübergegangen! — jeder stolz auf seine musikalischen Genossen und auf den weitverbreiteten Ruhm der Engelsberger Musikaufführungen!

In diesem Kreise wuchs unser Componist heran, und lernte früh die höchsten Ziele der Musik kennen. In Engelsberg, um nur einen charakteristischen Zug herauszugretfen, wurden die letzten Streichquartette Beethovens schon um die Mitte der dreißiger Jahre, also 15 Jahre früher, ehe Hellmesberger sie dem wiener Publikum vorführte, aufgeführt und enthusiastisch bewundert. Eine Specialität im Engelsberger Musikleben war die um 1830 gegründete Liedertafel. Was im Kreise der Literatur für Männergesang Gutes bestand und was an Novitäten erschien, in Engelsberg wurde es eifrig aufgenommen. Da der Vater unseres Componisten den Grund- und Eckstein der Liedertafel bildete, so fügte es sich von selbst, daß sein Sohn Eduard, ein fröhlicher Studiosus, frühzeitig und recht von Grund aus auf dem Gebiete des Männergesangs, wie es sich in Feld und Wald und bei frohem Mahle in aller Heiterkeit zu erschließen pflegt, heimisch ward. Das Beste, was E. S. Engelsberg später geschaffen, namentlich der zwischen tiefem Ernst und feinem Scherz schwebende Humor vieler seiner Werke läßt sich direkt auf die Anregungen, die er in glücklicher Jugendzeit empfing, zurückführen.

E. S. Engelsberg hat sich nicht ausschließlich in Einem musikalischen Fache bethätigt, doch sind nur seine Compositionen für Männergesang publicirt worden. Engelsberg vermied es lange, vor die Oeffentlichkeit zu treten, und nur einem Zufalle ist es zuzuschreiben, daß der Wiener akademische Gesangsverein im Winter 1862 die „Narrenquadrille" zur Ausführug erhielt. Der hiemit inaugurirten Verbindung mit dem akademischen Gesangsvereine verdanken die Chöre: „Ballscenen", „Heini von Steier", „Pagenlied", „Romancapitel", „Im Thiergarten", dann die Lustspiele: „Dr. Heine oder ein Rigorosum im Sommer" und „Der Landtag von Wolkenkuksheim", endlich Engelsberg's bedeutendstes Werk: „Ein italienisches Liederspiel" ihr Entstehen. Die Texte dieser Humoristika stammen sämmtlich aus der Feder Engelsberg's. Der Wiener Männergesangsverein hingegen wählte mit Vorliebe die ernsten Chöre von Engelsberg zur Aufführung, worunter wir nur die „Poeten auf der Alm", „Waldesweise", „die Liebe als Nachtigall", „der Einsiedler", „Wandernder Dichter", „Muttersprache", „Frühlingsbild", „So weit" und „Im Dunkeln" nennen wollen. Diese und zahlreiche andere Chöre Engelberg's haben in Oesterreich wie in Deutschland, und überm Meer bei den deutschen Gesangsvereinen in Amerika Verbreitung gefunden. Engelsberg ist Ehrenmitglied der meisten namhaften Männergesangvereine, auch des Männergesangsvereines in Brünn. Der Kranz der Popularittät, der so oft dem redlichsten Streben versagt bleibt, ist unserem Landsmanne fast mühelos in den Schooß gefallen.

Sixtus, † 1629. II. 175.
Springer. II. 178.
Strakosch. II. 179.
Strauß Jos., geb. 1793. II. 179.
Streit, † 1871. II. 182.
Strnischtě. II. 183.
Titl, geb. 1809. II. 184, 246.
Tobiaschek, † 1846. II. 185.
Tyrrel, geb. 1848. II. 185.
Waldmüller, geb. 1816. II. 187, 203.
Wickenhauser, geb. 1827. II. 59, 204.
Wolf, geb. 1825, II. 187.
Wolfram, geb. 1798. II. 187.
Wranitzky Paul, † 1808. II. 190.
— — Anton, † 1819. II. 190.
Wutschek, geb. 1809. II. 191.
Zwoneczek, † 1848. II. 192.

Anhang.

Janka Leopold, geb. 1797 zu Wildenschwert in Böhmen, übte, während er zu Brünn das Gymnasium besuchte, fortwährend mit rastlosem Fleiße die Geige und errang auch durch bloßes Selbststudium eine bedeutende Fertigkeit, bildete sich aber erst in Wien, wohin er 1817 kam, in einer Weise aus, daß er bald neben Mayseder und Böhm genannt wurde (Schilling III. 679, Bernsdorf II. 486, Wurzbach X. 87.).

Kastner Rosa, welche sich (nach Bernsdorf II. 577) in neuerer Zeit als Klavierspielerin in Süddeutschland bekannt und beliebt machte, ist die Tochter des Dr. Kastner, Regimentsarztes bei Erzherzog Ludwig, in Iglau, und lebt noch, verheiratet an Esquidier in Paris.

Kleinheinz Franz, geb. 1772 zu Mindelheim in Schwaben, in Wien ausgebildet, als Tonsetzer und Klavierspieler bekannt, später Musikmeister im Hause des Grafen Brunswick, dann Theater-Kapellmeister in Brünn und Pest, wo er um 1832 starb, schrieb Oratorien, Messen, einige Opern (z. B. Harald und der Käfig), Klaviersonaten, Trio's, Ouvertüren, Musiken zu Schauspielen, Lieder und Gesänge u. s. w. (Schilling IV. 149, Bernsdorf II. 624).

Beilagen.

I. Geschichtliches.

a) Die Tonkunst in Böhmen von den ältesten bis auf die gegenwärtigen Zeiten,

von J. Ritter von Rittersberg

(in Hormayr's Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst 1824 Nr. 38 und 39, 44 und 45, 47—49, 1825 Nro. 4, 10, 32. Nur ein kurzer Auszug aus dieser Abhandlung ist jene: Die Musik in Böhmen vor dem 19. Jahrhunderte, von —zka—, in Schmidl's österr. Blättern für Literatur und Kunst 1846 Nro. 78 S. 605—607).

Woher die Slaven in den frühesten Zeiten, wo jede Spur historischer Wahrheit schwindet, die Kunst der Töne in ihrer engern Bedeutung erhielten? darüber schweigen alle Ueberlieferungen und wozu die abgenützten Gemeinplätze wiederkäuen, daß der Tonkunst Ursprung in den Tiefen des menschlichen Herzens gesucht werden müsse, daß das Rieseln der Quellen, das Brausen der Ströme und Wasserfälle, des Waldes Rauschen und das tausendstimmige Lied seiner buntgefiederten Sänger, auch des schnell und scharfsinnig nachahmenden Slaven, Leiter auf dem Wege kunstgemäßer Musik gewesen seien? — Da Niemand den Satz bestreiten kann, daß nur jene Tonstücke, welche das Innere des Menschen aufregen, und Empfindungen wecken, Werke ächter Tonkunst sind; so gebührt den Slaven, deren Singweisen so weich, so lieblich und in reicher Mannigfaltigkeit so ergreifend klingen*), unbestritten der Ruf, vorzugsweise gegen andere Völker schon lange im Besitze ächter Tonkunst zu seyn. In späterer Zeit, wo slavische Stämme durch Handel und Krieg in Berührung mit Griechen und Römern kamen, mochten sie auch mit der Tonkunst der Griechen bekannt geworden seyn? Da man in den ersten Versammlungen der Christengemeinden vielen alten griechischen Melodien von Kirchengesängen unterlegte, so gingen diese, als in der Folge sich der christliche Cultus unter den Slaven verbreitete, auch zu ihnen über, und von ihnen stammen mehrere Choralgesänge, welche sich bis auf unsere Zeiten erhalten

*) Einen der schönsten Beweise dieser Behauptung liefern die herrlichen Fugen der Russen, welche zahlreiche Sänger dieser Nation auf ihren Zügen, und bey den meisten feyerlichen Gelegenheiten so meisterhaft ausführen.

haben. Solche Gesänge, durch den ersten christlichen Bothen, Bekehrer und Lehrer der heidnischen Mährer und Böhmen Methudius im 9ten Jahrhundert in unser Böhmen gebracht, sind die ältesten Tonstücke, welche sich jedoch bis zur Unkennbarkeit umgestaltet, aus der Vergangenheit erhalten haben.

Das Meßopfer wurde in den ersten Zeiten christlicher Bekehrung von den Priestern und dem Chor des versammelten Volkes in der slavischen Sprache gesungen. Erst später, als die Päpste gegen die Absingung der Messe in slavischer Sprache eiferten, und aus Deutschland Priester einwanderten, begann der Gottesdienst nach dem römischen Ritus in der lateinischen. Als Bischof Adalbert das erste Benedictinerkloster zu Brzewnow stiftete, wurden in selbem die horae canonicae durch Mönche, die einander zu bestimmten Stunden ablösten, bey Tag und Nacht gesungen. Andere Klöster ahmten später nach. Das Volk sang bey jeder feyerlichen Staatsangelegenheit, bey Glück und Unglück, besonders vor der Schlacht, Hymnen und Psalmen. Der Fortsetzer des Cosmas, wo er von der zwischen Kaiser Lothar II. und Herzog Sobieslaw I. vorgefallenen Schlacht spricht, sagt von den böhmischen Kriegern: „Tam diu clamantibus Kyrie, dum Deus omnipotens sua misericordia et suo sancto nuncio Wènceslao nostro protectore, vicit nostros hostes.“ In den ältesten christlichen Schulen war die Erlernung des Psalters und des Kirchengesangs die erste und wichtigste Uebung der männlichen und weiblichen Jugend.

Aus den Zeiten der Kreuzzüge, bey welchen auch böhmische Fürsten und Ritter nicht fehlten, ist auch manche Tonweise griechischen Ursprungs nach Böhmen verpflanzt worden. Der Hymnus des heil. Bischofs Adalbert: „Hospodine pomilug ny“, der sich durch die edelste Einfachheit und Naivität, die man an glücklichen Incunabeln der Kunst zu bewundern gewohnt ist, auszeichnet, und dem 10ten Jahrhundert angehört, ist die älteste Spur böhmischen Nationalgesangs*). Nächst diesem ist der dem heil. Herzog Wenzel zu Ehren beyläufig um das Jahr 1350 von Böhmens erstem Erzbischof Ernst (Arnosst) eingeführte Weihgesang: „Swaty Waclawe! Wegwodo ceske zeme! Knize nass! pros za nas Boha swateho ducha, Kryste eleyson“ das älteste Denkmahl des Kirchengesangs im Lande. Dieser Erzbischof, und mehr noch sein kaiserlicher Herr Carl IV., dieser fromme Eiferer für den Glanz des Gottesdienstes, waren die mächtigsten Beförderer der Kirchenmusik. Letzterer stiftete zu diesem Zwecke an der Metropole seines geliebten Königreichs, 78 Psalteristen und Sänger, durchaus Geistliche, zum Dienste des Chors. Er befahl die Errichtung einer eigenen Singschule für eine Anzahl Knaben, die Bonifanten (boni infantes) genannt wurden. In spätern Zeiten entstand die Gesellschaft der Literaten, welche einen förmlichen musikalischen Bund stiftete, dessen Bestimmung war, bey Kirchenfeyerlichkeiten dem Volke die Melodien der heiligen Gesänge anzugeben und vorzusingen. Dieser Bund hatte seine eigenen Freyheiten und Rechte, und war in musikalischer Hinsicht für den Kirchengesang beyläufig das, was in Deutschland der Bund der Meistersänger für Sprache und Poesie. Der weltliche Nahme und Bestimmung der Literaten hat sich zum Theil noch

*) Gedr. böhm. und deutsch mit Notensatz in Hormayr's Archiv 1824 Nr. 44.

bis auf die Zeiten der Gegenwart hier und da erhalten. Auch bestand im 16ten Jahrhundert ein berühmter musikalischer Verein an der Heinrichskirche in Prag, welchem der böhmische Gelehrte Joannes Campanus im J. 1598 ein Werk weihte, worin er von den Männern desselben sagt: Clarissimis in nobilitate viris celeberrimi in nova Praga chori, qui est ad D. Henrici, Musicis optimis, Maecenatibus meritissimis ideoque colendissimis. So erfolgte auch bey uns stufenweise Vervollkommnung der Tonkunst am meisten durch den Dienst christlicher Tempel. Die sprechendsten Beweise geben die in uralten geschriebenen Meß- und Gesangbüchern (antifonaria musica, Psalteria, Ymnaria missalia, Gradualia, collectaria) gesammelten und aufbewahrten Lieder*), welche nach Erfindung der Kunst des Bücherdrucks im 15ten Jahrhunderte vervielfältigt wurden. Solche gedruckte alte Gesangbücher (Kanzionale, unter welchen das spätere Sporkische eine der vollständigen Sammlungen ist) enthalten gediegene, schulgerechte und imponirende Melodien, und verdienten dem gegenwärtigen Geschlecht als ein kostbares Vermächtniß der Ahnenwelt bekannter zu seyn, als sie es sind. Kennern dieser ehrwürdigen Tonschöpfungen unserer Altvordern begegnen oft in den neuesten Compositionen moderner Meister Bekannte aus jener alten Zeit, welche im Costum der neuen, wundersam das Ohr der Musikliebhaber ansprechen, und große glückliche Effecte bewirken. Der ehrwürdige Typus dieser Gesänge und ihr classischer Drey- und Vierklang, in einer Zeit, wo in den Nachbarländern Finsterniß der größten Unwissenheit die Lichtstrahlen der Kunst verschlang, verdienen gerechte Bewunderung. Leider wurden die meisten dieser Melodien durch die Zeit, mehr noch durch unverständige Orgelpfuscher so entstellt, daß man nur mit Mühe die reinen einfachen Conturen derselben enträthseln kann. Es ist zu bedauern, daß dem vielfach zerstreuten Guten ein Vereinigungspunct mangelte. Die Talente waren zu vereinzelt. Keinem der kunstverdienten und kundigen Cantoren — lange die eigentlichen Conservators der Tonkunst in Böhmen — fiel es in jener der unsern so entgegengesetzten Zeit, wo mehr gethan als geschrieben wurde, ein, etwas über die Tonkunst zu schreiben, um den Versuch zu wagen, sie für Zeitgenossen und Nachkommen in eine Art von System einzukleiden. Zum Theil mangelte es ihnen hierzu auch an Lebensbequemlichkeit, Zeit**) und Geschick. So wurde die Kunst mehr mündliche Ueberlieferung, und vererbte nur vom Vater auf Sohn, vom Lehrer auf Lehrling. So war ihr höherer Aufschwung erst uns näheren Jahrhunderten aufbehalten. Selbst in jener Schreckenszeit, wo die unbeschreiblichen Gräuel des Hussitenkriegs Böhmen entvölkerten, und jede Blüthe der Wissenschaft und Kunst unter der Kelchbrüder unbarmherzig verheerenden Schritten brach und welkte, blühte die Tonkunst, gehoben durch den gesteigerten Enthusiasmus der Religionsschwärmerey, nur höher auf. Die religiösen Gesänge und die Kriegslieder der böhmischen Brüder und der wilden

*) In Archiven und Bibliotheken, besonders in der kaiserlichen Bibliothek in Prag, werden viele solcher ältesten reich verzierten Gesangbücher verwahrt. Die Kreisstadt Leitmeritz ist im Besitze eines der ältesten, seltensten und vollständigsten dieser Prachtwerke.

**) Der Cantor war auch zugleich der Schullehrer und mußte dem übrigen Unterricht mit vorstehen.

Scharen Ziska's von Trocznow und der beyden Prokope gehören zu den besten Gesangsweisen der älteren Zeit. Von ihnen spricht Erasmus Rüdiger von Bamberg, Schulmeister der mährischen Brüdergemeinde zu Evanschitz († 1591), in seinem Proemio Libr. II. Paraphras. Psalmorum: „in canendi studio nescio an ecclesiae fratrum bohemorum non superent reliquos omnes? Neque enim scio, qui plus, aut tantum etiam cauant laudum, gratiarum, precum et doctrinae, addam etiam, qui melius.“ Bey diesen böhmischen Brüdern und den Hussiten war Kirchengesang und geistliche Poesie der bey weitem beträchtlichste Theil ihres Gottesdienstes. Um solche schätzbare Reste alter Tonkunst der Vergessenheit zu entreißen, und eine Art von Museum der Nationalmusik zu begründen, wurden auf Veranlassung Sr. Excellenz des gegenwärtigen Herrn Oberstburggrafen Franz Grafen Kolowrat, in ganz Böhmen alle Chorregenten, Schullehrer, Musikfreunde und Kenner durch die Kreisämter aufgefordert, Alles, was sich von Volksliedern in ihrem Besitze befände, in Ur- oder Abschrift einzusenden. Der nützlichen Aufforderung entsprechend, liefen in kurzer Zeit viele Hunderte von Liedern und andern Tonstücken ein, von welchen nach bereits vorgenommener verständiger Sichtung und Adjustirung, vielleicht bald eine Herausgabe im Druck zu gewärtigen ist. So dürfte Böhmen eine gedruckte Sammlung seiner Volkslieder erhalten, wie sie bereits Oesterreich und Ungarn (?) besitzen. Um diese jedoch recht vollständig zu machen, wäre nothwendig, daß ein Kunstverständiger, mit höherem Auftrag und Unterstützung durch alle Kreise Böhmens reisend, hierauf eine Entdeckungsjagd unternähme*). Ein großer Theil mag wohl unter Staub und Moder vergessen in einer Zeit, wo darauf so vielfach aufmerksam gemacht wurde, noch einer rettenden Hand warten, die ihn vor gänzlichem Untergang bewahre. Schon in den frühesten Zeiten bewährte sich der Böhme als musikalischer Naturalist.

Das älteste aller Instrumente, das Horn (Traube, Pisstiala von pjsk und pjskati, Lippe, blasen), mit allen seinen vielfachen Variationen und Verbesserungen vom Horn des Widders oder des Rinds, in das der Hirte blies, ging durch alle Gradationen tonkünstlerischer Vervollkommnung, bis auf die Werkzeuge unserer Zeit, Flöte, Klarinett, Hautbois, Fagott, denen der Hauch harmonische Töne entlockt. Auch die römische Tibia (Papagenopfeife), von der Virgils Schäfer singt:

Est mihi disparibus septem compacta cicutis“

kannte schon der alte Böhme. Welesławina spricht schon von diesem Instrumente: „Den Hauch zu ersetzen, der für längere Melodien oft weder anhaltend noch ausgiebig genug war, verfiel man auf die Erfindung eines Windsacks, woraus die Sackpfeife oder der Dudelsack entstand. Auf diesem Instrumente, welches in Böhmen so gut seine Virtuosen hatte und noch hat, wie die behandeltesten modernen Instrumente, spielte oft eine ganze Schaar Sackpfeifer zugleich. Ein böhmischer Schriftsteller spricht mit Erstaunen von dem Effect und der Harmonie 20 so vereint wirkender Bockspfeifen. Selbst die lieben Engel mußten darauf spielen, wie sie auf den urältesten Bildern noch zu erblicken sind. Auch Trommel,

*) Ursprünglich ging die Idee, alle Nationallieder des Kaiserstaates zu sammeln, vom Musikverein in Wien aus.

Buben, Schellen, Hrkawky, Chrzestaczky, das Brummeisen, so wie in Steyermark selbst mit ausgezeichneter Virtuosität von einzelnen gespielt, Drndaczka, Triangel, einst der weit bekannten Kuttenberger Knappen beliebtes Instrument, Trihranek, Leyer, Kolowratek, Strohfiedel, Hackbrett, Cimbal, ein Surrogat des Pianoforte sind von alther beliebte Nationalinstrumente. Die Harfe war in Böhmen besonders bey Frauen und Töchtern der höhern Classen nicht unbekannt. Die Geige, Hausle, war von jeher eines der üblichsten und beliebtesten Instrumente, auf welchem es zahllose Virtuosen gab.

Noch hat der Urböhme ein, andern Nationen ganz unbekanntes, Instrument, Kobza, Bobza, auch Bandosska, das einen Ton gibt, welcher den Tönen der Baßgeige ähnelt. Das Hauptinstrument aller heiligen Musik, die feyerlich rauschende Orgel, Warhany, eine Riesin im Reich der Töne, soll nach einigen, obwohl mannigfach bestrittenen Behauptungen, schon im 13. Jahrhunderte in Böhmen bekannt gewesen seyn, war aber gewiß schon im 14. da eingeführt. Die größte, vorzüglichste und berühmteste Orgel, welche die Hauptstadt des Landes hatte, war in der Metropolitan-Kirche zu St. Veit. Es war ein Werk von ungemeiner Bedeutenheit und Schönheit, und wurde wahrscheinlich schon unter Kaiser Carl IV. von einem tüchtigen Meister verfertigt, dessen Nahmen so wie sein Werk in der Zeit unterging. Ferdinand I. ließ sie erneuern, ausbessern und vergrößern. Leider erfuhr sie im J. 1757 das Loos alles Schönen auf der Erde. Sie verbrannte in der preußischen Belagerung dieses Jahres. Von dieser Orgel schreibt Balbin in seinen Miszellen: „Organum istud musicum admirandi est operis incredibili sonorum suavitate, quem organopoei recentes et hodierni efficere non possunt.“ Doch auch gegenwärtig hat die Domkirche wieder eine sehr schöne Orgel. Sie hat den größten Principal im ganzen Königreich — 16 Fuß Tiefe, Pedal 32 Fuß — 40 Register, und ein eben so schönes als solides Werk von 2619 Pfeifen. Nach ihr sind in Prag die besten Orgeln im Stifte Strahof, bey den Kreuzherrn, und an der Teinkirche. Orgeln durch Schönheit, Umfang und Ton berühmt sind auch in vielen Landstädten, Flecken und Klöstern Böhmens zerstreut. — Ueberhaupt ward, dem Tonsinn des Volkes gemäß, die Verfertigung musikalischer Instrumente mit seltener Kunstfertigkeit zu allen Zeiten betrieben.

Nach Stillung der Unruhen in Böhmen ging unter Ferdinand I. und Maximilian II. für die Blüthe der Künste eine freundlichere Sonne auf. Besonders war unter Rudolph ihr goldenes Zeitalter. Aus jener Zeit erhielten sich die Nahmen mehrerer bedeutendsten Tonkünstler, unter denen folgende, durch Kunst und Ansehen vor Andern Ausgezeichneten eine besondere Erwähnung verdienen.

Dalibor von Kozoged, nach dem noch heute ein Thurm des Prager Schlosses den Nahmen Daliborka führt, durch Schikfal und Geige, eine Art böhmischer Paganini's. (S. histor. Taschenb. 1824.)

Camarithus Johann:

— — Cantorum par tibi rarus erat.
Seu vox spectetur dulci modulamine dulcis,
Seu quoque cantandi partis et artis honos.

Passek Johann von Wrat, Kanzler der Altstadt Prags, von König Wladislaw in den Ritterstand erhoben. — Schlick Arnold, Magister aus Böhmen, pfälzischer Hoforganist. — Barth, Cantor zu Eger. — Blahoslaw Johann, Senior der mährischen Brüdergemeinde. Sänger und Schriftsteller über Musik. — Bubelius, Conrector Chori et Ludi zu Eger. — Grueber Andreas, Posaunist an der Metropolitan-Kirche, erhielt im J. 1593 wegen seiner Virtuosität die Befugniß ein Familienwappen zu führen. Georg Pontanus von Breitenberg stellte darüber folgende Urkunde aus: „Betrachtet die redlichhait, erbarchait guet Vernunft, sitten vnnd tugent, darinnen vns der Erbar Andree Grueber von Pilsen, Posauner auf dem Küniglichen Prager schloß alhie von vielen Jaren selbst erkhant ist vnnd von dem Ernuösten vnnd Kunstreichen Daviden Emermann röm. Kayſ. Mt. Posauner daselbst seiner sechzehn Järigen gelaisten Dienst willen berüembt vnnd sonders fleisses Commendirt wirt. So mit namen ist ein blau oder himlfarber schildt, in dessen grunt ein gelb oder goldfarber dreiegigen Velß, darauf aber gegen der rechten aufwarts ein Weisser Lew mit zurukh vber sich geschlagenen di Plehen schwanzstrundt, vnd auf ainer guldenen Posaun blasendt, erscheinet". — Loscus Peter, ein Priester und berühmter Sänger an Rudolphs Kapelle. Von ihm schrieb dieser Kaiser an den Papst: Petri Losci fidelis opera in sacello nostro et choro musico ita nobis grata et opportuna est, ut ea carere difficulter possimus, illibenter velimus. — Mathiolus Johann von Wodnian, ein gelehrter Offizial und Musiklehrer an der Heinrichskirche. — Nicolaides Wenzel, Magister der Prager Universität, Stadtschreiber in Saatz. — Ronnius Paul. — Roscenus Peter, Kapellmeister an der Hofkapelle Ferdinands I. — Stregcek (Paterculus) Matthäus, ein vorzüglicher Sänger und Instrumentalist, Prediger der böhmischen Brüdergemeinde zu Zabizehy (Zabrzech — Hohenstadt in Mähren?). — Wenzel von Radkowe, Syndikus zu Saatz. — Rodericus Johann. Rodstoggius. — Sein Lob floß aus der Feder des Dichters Matthäus Colinus so:

„Nobilis Hoddek, Cantor, Rodstoggius iste
Si quaeris placeat qua ratione mihi.
Vir bonus est, et Phoebi numine plenus,
Dulcisonum manat cujus ab ore melos,
Aetati mores grandaevae, moribus ipsis,
Respondent in eo cantus et harmonia.

Rosinus Johann. — Sixtus Johann, Probst zu Leitmeritz. — Weikhart Christoph, Cantor zu Joachimsthal. — Welik von Sſonowa Georg, königlicher Hofrichter, trefflicher Musikus und Mäcen der coäven Tonkünstler. — Wencalek Johann, ein Lautenspieler von großem Ruf, ein gleichzeitiges Gedicht von ihm sagt:

„By Lautna mluwit vmela,
Takby nahlas powedela:
Wſſickni ginij w dudy hregte,
Mne Wencalkowi nechegte." —

Weprzecky von Weprzperg. Philomates Wenzel von Neuhaus in Böhmen, Verfasser eines Werkes über Musik in Versen, unter dem Titel: musica plana, welches in Wien und Straßburg aufgelegt wurde. Luyton Carl, ein geschickter Dichter, Tonsetzer und Orgelspieler an Rudolphs Hofkapelle, dessen in Musik gesetzte Cantaten, Kirchengesänge und Messen großen Beyfall fanden, und in Druck herausgegeben wurden. Händel Jacob, ein Krainer, erst Kapellmeister des Bischofs zu Olmütz, dann am kaiserlichen Hofe durch seine musikalischen Werke auch im Auslande berühmt. Von ihm sprachen die Annales Görlicenses: „Die 4 Julii 1591 moritur Pragae praestantissimus nostri Saeculi ac Suavissimus musicus Jacobus Haendl Carniolus ....“ Kropacz Georg, ein trefflicher Tonkünstler, von dem bereits im Jahre 1578 zu Venedig folgendes Werk erschien: Cropatii Bohemi Missarum tomus primus quinque vocum juxta Decachordi modos Dorii scilicet et Lydii accurate compositus etc. etc. — Massainus Tiburz, ein Augustinermönch aus Cremona, Mitglied der kaiserlichen Hofkapelle Rudolphs in Prag, Verfasser vieler in Druck erschienenen Messen, Psalmen, Vespern und andern Sachen. — Philipp de Monte, Domherr von Cambray, Kaisers Maximilian und Rudolphs Kapellmeister, ein allgemein beliebter und geschätzter Künstler, welcher nebst mehreren Messen, 5 Bücher heiliger Lieder, und 7 Bücher Madrigale in Musik setzte. Sie wurden in Venedig und Antwerpen gedruckt. — Morselinus Johann von Cremona — „quem regiis plane honoribus et Bavariae Dux et Maximilianus II. Imperator honestissime exceperunt. Arisius in Cremona literata. Ottho Valerius, Organist an der lutherischen Kirche zu Prag. — Pinelli Johann, ein Genueser, der im 16. Jahrhundert längere Zeit in Prag lebte, und in Kaiser Rudolphs Diensten starb. Nobilis Genuensis Sacrae caes. Majestatis Musicus heißt er an dem Titel von 18 Motetten, die er im J. 1588 in Prag drucken ließ. Messen, geistliche Gesänge und Madrigale von ihm wurden in Dresden, wo er eine Zeitlang Kapellmeister des Churfürsten August war, verlegt.

Richnowius Wenzel, von Chrudim, ein sehr gewandter Organist an der Heinrichskirche zu Prag, dessen schnellen Tod nebst andern Gelehrten auch Paul Stransky besang. — Regnard Jacob aus Flandern, stellvertretender Kapellmeister an Rudolphs Hofkapelle, ein berühmter und sehr productiver Tonkünstler, der eine Menge von Messen, Motetten, Hymnen und geist- und weltlichen Liedern in lateinisch, deutsch und italienischer Sprache gedichtet hat. Simonides Johann, ein Böhme, Chorregent in Kuttenberg, „Musicus in regno Bohemiae celeberrimus et praestantissimus,“ sagte sein Epitaphium im Jahre 1587. — Simon Proxenus, Zanchius Liberalis und Stadelmayer Johann. — Georg Häßler, ein berühmter Organist aus Kaiser Rudolphs Zeiten, der ihn in den Adelsstand erhob und zu seinem Hofmusikus ernannte. Er schrieb Messen und andere Kirchensachen, auch Cantaten und Lieder. — Nebst den genannten, lebten auch noch folgende ausgezeichnete Tonkünstler an Rudolphs Hofe: Bayer Michael, Hoftrompeter. — Becker, Contraalt. — Buse Niklas, Sänger. — Florianides Johann. — Die 3 Pizzo und ein

Pizzetto. — Die Sänger Ruperto und Sale Franz. — Sardorio-Florindo. — Turini Franz und Gregor. — Urenen Andreas und Lambert. — Wallmer. — Paul Wuinde, Organist. — Zanotti, Vice-Kapellmeister. — Zelso Cornelius, Bassist. — Zigotta. — Nebst diesen hier genannten lebten in jener Zeit viele andere brave Künstler für Ausübung des Gesangs und geschickte Behandlung der Instrumente. Schwerlich wird wohl dazumahl ein anderer Hof, ein anderes Land — Italien ausgenommen — so vieler und so großer musikalischer Talente sich zu erfreuen gehabt haben. Im schweren dreißigjährigen Kriege, wo die Kraft der Nation in den Stürmen einer drang- und verhängnißvollen Zeit brach, trat für ihre Musik, besonders für die instrumentale, nicht nur ein Stillstehen, sondern ein förmlicher Rücktritt ein. Daß sie sich noch in den katholischen Kirchen zum Behuf des Gottesdienstes aufrecht erhielt, rettete sie vor gänzlichem Sinken. Beynahe ein Jahrhundert hindurch dauerte dieser Zustand von Ermattung und Bedeutungslosigkeit der Tonkunst in Böhmen, da des erschöpften Landes tiefe Wunden lange nicht vernarben konnten. Der königliche Hofstaat kehrte nicht mehr nach Prag zurück. Hiermit war ein großer glänzender Brennpunct der Kunst verrückt. Dennoch fehlte es auch in dieser kunstarmen Epoche Böhmen nicht an Künstlern. Die bedeutenderen derselben waren in der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts folgende: Barthl von Leipa, Sänger. — Brodsky Wenzel, auch Arkadius genannt, Stadtrichter zu Leutmeritz, ein trefflicher Baßsänger. — Brodsky Johann, Organist zu Böhmisch-Brod, Senior und Rector des Literaten-Chors daselbst. — Dolezal von Pisek, von dem Jacobäus sang:

„Praecipue ex aliis jure est tibi Musica cordi.
Haec celebrem reddit te — — — — — —
— — reliquis ex artibus ista,
Sidera te faciet clara videre poli. —

Florianides Johann. — Christoph Harant von Polczig und Bedruzicz, Kammerpräsident, ein, durch weite Reisen, hohe Bildung und sein trauriges Ende berühmter Böhme, selbst Compositeur. — Johann, Organist am Tein. — Koza Georg, Chorregent zu Winterberg. — Orsini Gaetano, Sänger an Carls VI. Hofkapelle. — Richnowius Georg und Wenzel. — Ritius Michael-Angelus, Tonsetzer und Schriftsteller über Musik. — Sartorius Valentin, Chorrector in Saatz. — Vietz Methudius, Provinzial des Minoritenordens. — Vocatius, D. Chorregent in Königgrätz. Praezensischori Cantor laus columen et olor. — Wechsius Anselm. — Weiß Jaroslaw von Petrzin. — Weleslawina Samuel Adam. — Westonia Johanna, die berühmte Dichterin, die in Böhmen lebte und starb, war auch eine vorzügliche Tonkünstlerin. — Zindelius Philipp, Verfasser der Primitiarum odarum sacrarum 4 vocum. — In der zweyten Hälfte dieses Säculums lebten: Biber Franz von Wartenberg, einer der größten Violinspieler seiner Zeit, den Leopold I. wegen seiner Kunst in den Adelsstand erhob. Auch Compositeur. — Böhm Daniel, von dem die Jahrbücher des Prämonstratenser-Collegiums sagen: Musicae artis multum peritus. — Braun,

Chorregent zu Eger, Herausgeber eines Gesangbuchs Echo Hymnodiae coelestis. Ebner, Hoforganist Ferdinand III., Grayf Paul, desgleichen. — Hammerschmied Andreas, ein berühmter Tonsetzer und Organist zu Brüx, einer der größten Contrapunctisten seiner Zeit. — Tuberius Wenzel. — Wenzelius Niclas, Kapellmeister am Dom, setzte Mehreres für Kirchen und Musik. — Georg Melzel, Prämonstratenser Priester; ein gleichzeitiger Schriftsteller sagt von ihm: „Fuit in arte harmonica valde excellens, et in fundamentali Musica praestantissimus, ac virtuosissismus Componista suo tempore facile Princeps, etc. — Adam Michna von Ottradowitz, Organist und Verfasser mehrerer Kirchensachen. — Nigrin Clemens, ein berühmter Sänger, von dem Campanus sagt:

„Pieridas, Patriam, Sacra, Cantor, Scriba, Sacerdos,
Juvi, auxi, colui, voce, Stylo, Calamo.“ —

Sances, Kapellmeister Ferdinand III. und Leopold I. — Schabtai Ben Joseph, Rabiner und Baßsänger, Verfasser eines Werks: „Labia dormientium,“ das über die Musik der Juden handelt. — Schmelzer Johann, Kapellmeister im Dienste Ferdinand III., und Simonetti, Organist. — Drey Suchanek's Organisten und Tonsetzer. — Nur langsam stieg die Kunst unter Leopolds I. langer und Josephs I. kurzer Regierung, wo die Angriffe der Türken und Franzosen, und der Streit um die spanische Erbfolge von neuem die Segnungen des Friedens vernichteten, und neue schwere Opfer der Fürsten und Völker erheischten. Die Seminarien der Jesuiten und die zahlreichen Klöster in Böhmen, welche schon unter Ferdinand II. und III. durch den Sieg der katholischen Partey im Lande wieder zur alten Bedeutenheit zurückkehrten, und den beynahe verlornen Glanz und Reichthum allmählig wieder gewannen, wurden nun die Zufluchtstätten der Tonkunst des Landes, in deren Schutze und Pflege sie von neuem freudiger und lebendiger zu gedeihen anfing. In dieser wurden zahlreich Knaben erzogen und Talente aufgemuntert. Sie waren die eigentlichen Pflanzschulen der Musik jener Zeit, aus welchen später Hof und Adel des In- und Auslandes ihre Kapellen rekrutirten. Aus ihnen gingen so manche Meister heraus, deren Werke nicht nur dazumahl allgemein beliebt, und hochgefällig waren, sondern auch noch unser verwöhntes Ohr lieblich und befriedigend ansprechen. Als solche müssen genannt werden: Franz Anton Graf Spork, ein besonders eifriger Musikverehrer, selbst gründlicher Tonverständiger. Von ihm wurden die Waldhörner aus Frankreich nach Böhmen gebracht, und da die Jagdmusik eingeführt. Swida und Röllig, beyde Sporks Unterthanen, erhielten in Paris gründlichen Unterricht in der Behandlung des Waldhorns, und richteten dann andere hierzu wieder ab.

Johann Joseph Fux, kaiserlicher Oberkapellmeister zu Wien, ein Böhme, welcher eben so gründlich über Musik schrieb, als er in selber Meisterwerke eigener Composition lieferte. Sein Concertus musico-instrumentalis in 7 Theilen, dem römischen König Joseph I., und sein Gradus ad Parnassum, Kaiser Carl VI. dedicirt, waren nebst andern seiner Werke geschätzt. Simon Brixi, Organist und Chorregent an der Pfarrkirche zu St. Martin in der Altstadt Prags, Vater

eines berühmten Sohnes und Lehrer Franz Benda's. — Czernohorsky Bohuslav, von Nimburg, ein Minorit, wurde in Italien Magister der Musik. Als Rector des Chors an der Jacobskirche in Prag verfaßte er viele Kirchensachen, in welchen eine schöne Harmonie und künstliche Fugen sehr gerühmt wurden. Segert war sein Schüler. — Johann Dismas Zelenka, von Launowicz in Böhmen, Kapellmeister und Tonsetzer des Churfürsten von Sachsen und Königs von Pohlen, schrieb Opern, Messen und andere Kirchenmusik, welche noch im Anfange unsers Jahrhunderts ihres Gehalts wegen in der Hofkapelle zu Dresden gegeben wurden. — Thomas Balthasar Janowka von Kuttenberg, Magister der Philosophie und Organist an der Teinkirche in Prag. Er schrieb im Anfange des 18ten Jahrhunderts ein Werk über Musik: Clavis ad thesaurum magnae artis musicae, welches wegen seiner Güte noch im Jahre 1783 in Leipzig neu aufgelegt wurde.

Noch werden in der ersten Hälfte des 18ten Jahrhunderts die Nahmen folgender vorzüglicher Tonkünstler in Böhmen genannt: Angermayer Joh., Violinspieler an der Hofkapelle in Wien und Compositeur. — Benetka. — Besnecker Joh., beyder Rechte Doctor und Professor an der Universität zu Prag, Organist und Compositeur. — Böhm Georg, Gabriel und Kilian, drey geschickte Organisten und Chorregenten. — Brzan, Pfarrer zu Chrastowitz, Herausgeber eines mit schönen Melodien versehenen Gesangbuchs. — Brenntner Jos., Compositeur. — Brichta Adalbert, Hoftenorist zu Wien. — Demuth Carl und Ignaz. — Dix auch Audius, ein beliebter Lautenspieler. — Forst Johann Leonhard, Kammermusikus Kaiser Leopolds I., galt für einen der geschicktesten Tonkünstler Europas. Seine herrliche Baßstimme und sein schöner Gesang erwarben ihm an dem Hofe Maximilian Emanuels von Bayern und Johann Georgs von Sachsen ungemeinen Beyfall. Beyde Fürsten, so wie der Kaiser beehrten ihn mit Gnadenketten. Er wurde von neidischen Italienern vergiftet, aber vom Tode gerettet, lebte dann in Prag, wo er von Kaiser Joseph I. einen jährlichen Gnadengehalt bezog. — Günther Jacob, Benedictinermönch und Chorrector seines Stiftes zu Prag bey St. Niclas, lieferte viel Gutes in Kirchensachen. — Hanik Emerian und Abel, Violinspieler. — Graf Losi, einer der berühmtesten Lautenspieler, die je lebten. — Richter, unter welchem Nahmen 8 Tonkünstler von Ruf in jener Zeit erschienen. — Scherbaum Joseph. — Schindler Andreas und Johann. — Fünf Swoboda's. — Terziba Wenzl. — Thill Franz. — Timmer Franz und Joseph. — Wasserburger Patriz. — Zelenka Johann und Iwan. — Zahorsky Daniel. — Znoyemsky Wenzl.

So stand schon in der ersten Hälfte des 18ten Jahrhunderts die Tonkunst in Böhmen wieder auf einer höhern Stufe. In dieser Periode fand bey der Krönung Kaiser Carl VI. zu Prag im July des Jahrs 1723 die glänzendste Begebenheit im Gebiethe der Tonkunst statt, welche bis dahin in Böhmen nicht erlebt worden war, und auf lange hin Epoche machte. Es wurde nähmlich am Geburtstage der Kaiserin Elisabetha Christina eine große Oper im Freyen aufgeführt, wo hundert ausgezeichnete Sänger, und 200 Virtuosen (die musikalische

Cancille, von der es übrigens wimmelte, nicht mit inbegriffen) auf Instrumenten jeder Art — aus ganz Böhmen und allen Ländern, in denen Musik getrieben wurde, für diese Gelegenheit nach Prag verschrieben — alles aufbothen, um selbe so vollkommen und glänzend als möglich zu geben. Sie führte den Titel: „Constanza e Fortezza, Festa teatrale per Musica da rapresentarsi nel reale castello di Praga per il felicissimo giorno natalizio della Sac. Caes. e Catt. Reale Maesta di Elisabeta Christina Imperatrice Regnante etc. etc. Die Dichtung war von Pietro Pariati, kais. Hofpoeten, die Musik von dem oben erwähnten Joh. Jos. Fux. Die Balletmusik von Nicolaus Matheis, Director der Instrumental-Musik, ebenfalls einem Böhmen. Dieser große musikalische Act belebte Sinn und Liebhaberey für ähnliche Schöpfungen ungemein. Man fing nun an in Klöstern und Seminarien häufig Opern und Oratorien aufzuführen. Der Adel unterstützte, theils aus Geschmack, theils aus Mode auf das beste Kirchen- und theatralische Musik, die letztere sehr oft mit ungemeinem Aufwand. Dies war der günstige Uebergang von der ersten zur zweyten Hälfte des 18ten Jahrhundeats, in welcher Prag auf eine ganz vortreffliche italienische Oper*), wo Sänger und Orchester eifrig um den Vorzug stritten, stolz seyn konnte. Diese erhielt sich bis zum Jahre 1807, und übertraf selbst in den letzten 4 Jahren, wo sie unter dem Druck ungünstiger Zeiten und Verhältnisse ziemlich in Verfall gerieth, an Vortrefflichkeit der Sänger die meisten, ja man kann vielleicht ohne Uebertreibung sagen, auch die besten deutschen Gesangspielbühnen der Gegenwart. Mit sehr großem Vergnügen erinnern sich noch jetzt ältere Leute der angenehmen Genüsse, welche ihnen in früherer Zeit unter Leitung der Impressaren Locatelli, Bustelli, Bondini, Guardasoni, die Kunsttalente einer Bologna, Benini, Schindler-Bergopzoom, Saporiti, Strinasacchi, Campi, Cannabich und eines Gabrieli, Cotti, Scotti, Bertini, Paglioni, Benedetti, Ponziani, Perini, Danzi, Pappi u. a. m. gewährten.

So wie Italien mit Recht das Treibhaus des Gesanges von jeher genannt werden konnte, so wurde Böhmen nun in der jüngeren Hälfte des 18ten Säculums die gedeihliche Heimath der Instrumentalmusik. In diese Zeit, wo alles Musik liebte und trieb, fällt ihre schönste Blüthe. Nicht nur in der Haupt- und den Landstädten, sondern — selbst in Dörfern, wo Schulen für die Jugend eingeführt waren, erhielten Knaben und Mädchen Unterricht in der Musik; Schullehrer, Chorregent der Ortskirche und Kapellmeister der Dorfschenke, war immer und überall dieselbe Person. Martin Gerbert, Prälat zu St. Blasius im Schwarzwald, de cantu et musica sacra etc. etc. sagt: Caeterum jam diximus, musicam nostri aevi ritusque tam vocalem quam instrumentalem nullibi gentium magis quam in Bohemia etiam in oppidis et vicis florere. Prälaten, Fürsten und Grafen hielten Kapellen und ließen auf ihre Kosten Sing- und Chorknaben in Klöstern erziehen. Nachtmusiken bey Gelegenheiten jedes kleinen Familienfestes veranlaßt, und Gönnern und Geliebten von Schützlingen und Anbethern häufig dargebracht, belebten durch den Zauber ihrer Melodien alle Gassen

*) Prag erhielt schon im Anfange des dritten Jahrzehends eine bleibende italienische Oper, welche zuerst in einem Hause auf dem Poritsch, dann im Kotzengebäude und endlich im Nationaltheater ihren Sitz aufschlug.

der Haupstadt. Ein großer Theil des Clerus selbst befließ sich eifrig der Tonkunst*). In dieser glänzenden musikalischen Epoche Böhmens lebten folgende berühmte Künstler. Alle Söhne seines klangreichen Landes.

Die geniale Familie der Benda von Altbenatek. Aus ihr nennen wir bloß Franz und Georg als die berühmtesten Namen. Franz, ein Zögling der Benedictiner zu St. Nikolaus in Prags Altstadt, war in seiner Jugend ein braver Sopransänger, später einer der ausgezeichnetsten Violinspieler und glücklicher Tonsetzer. Nach mancherley Schicksalen fand er bei der Kapelle des Königs August von Pohlen, und nach dessen Tode beym Kronprinzen von Preußen, nachmahligem König Friedrich dem II. eine ehrenvolle und einträgliche Versorgung. Nachdem er auch zwey Brüder Johann und Joseph als geschätzte Violinspieler bey der königl. preußischen Kapelle in Berlin unterbracht hatte, starb er dort im J. 1786 als Concertmeister des Königs, in dessen Diensten er 40 Jahre gelebt hatte. Er wurde der Stifter einer eigenen Violinschule in Deutschland. — Größere Berühmtheit erlangte sein jüngerer Bruder Georg, Kapellmeister Friedrich des III. Herzogs von Gotha durch Compositionen, welche zu den vortrefflichsten seiner Zeit gezählt werden mußten, von welchen die Melodrame: Ariadne auf Naxos, und Medea in ganz Europa bekannt und berühmt wurden. — Franz Xaver Brixi, von Prag, einer der größten Meister im fugirten Styl und im Contrapunct. Ein Piarist, P. Simon zu Kosmanos, war sein Lehrer in der Musik. Anfangs Organist, dann Chorregent in mehreren Kirchen Prags, starb er als Kapellmeister an der Metropolitankirche 1771, 39 Jahre alt. Er war äußerst fruchtbar in musikalischer Erfindung und componirte bey 80 Messen und unzählige andere Kirchensachen. Auch kleine und große Opern. Noch wurden drey andere Brixi, Heinrich, Hieronymus und Victorin, besonders letzterer, als vorzügliche Organisten bekannt. Auch die Mutter der Benda war eine geborene Brixi.

Florian Leopold Gaßmann, von Brüx, Hofcompositeur und Kapellmeister Kaiser Joseph des II., erhielt seine erste Bildung im Vaterlande; auf Reisen nach Venedig, Corfu, Florenz, Rom, Neapel u. s. w. vervollkommnete er seine Kunst. Seine zahlreichen italienischen Opern — er schrieb deren bey 20 — wurden an allen Höfen beyfällig aufgeführt, mehrere ins Deutsche übersetzt. Nebst vielen Symphonien und Harmoniestücken schrieb er auch vieles für Kirchen, darunter ein sehr berühmtes Dies irae kurz vor seinem Tode (1774). Merkwürdig und ehrenwerth bleibt er allen inländischen Tonkünstlern als erster Stifter einer Witwencasse für sie, wozu er 1772 vom Hofe das Privilegium erhielt, jährlich zwey musikalische Academien in der Fasten- und Adventzeit geben zu dürfen. Es gereicht zu großem Ruhme Gaßmanns, daß Salieri selbst nach Wien reiste, um sich von ihm im musikalischen Satze unterrichten zu lassen. — Joseph Gelinek, von Selcz, Weltpriester und Hofkaplan der Fürsten Philipp und Johann Kinsky, ein glücklicher Schöpfer sehr zahlreicher und lieblicher Variationen und

*) Das Zisterzienserkloster Ossegg soll in jener Zeit unter seinen Ordensgliedern nebst vielen tüchtigen Orchesterspielern bey 20 virtuose Meister gezählt haben.

anderer Tonstücke für das Klavier. — Christoph Willibald Ritter von Gluck, als Heros im Gebieth der Musik, angestaunt und verehrt von allen gebildeten Völkern Europa's. Dieser große Läuterer des musikalischen Geschmacks erhielt den ersten Unterricht in der Kunst, die ihn so berühmt machte, in Kuttenberg und Prag. Italien, Frankreich und England, wohin er für höhere Ausbildung Reisen unternahm, priesen und schätzten seine Werke unendlich hoch. Als Beweis diene, daß seine französ. Oper „Iphigenia in Aulis" in einem Zeitraum von 8 Jahren in Paris immer zum Vortheil der Cassa 275 Mahl gegeben wurde. Eine jährliche Pension von 6000 Livres für die ganze Lebensdauer, und die Aufstellung seiner Büste im National-Museum war der ehr- und nutzvolle Entgelt für die Arbeiten, die er nach Frankreichs Hauptstadt schickte. Einem seiner musikalischen Dramen „Il Parnasso confuso" am Vermählungstage Kaiser Joseph des II. zu Wien aufgeführt, ward die in den Jahrbüchern der Kunst bemerkenswürdige Ehre, daß die kunstfreundlichen Erzherzoginnen des hohen Kaiserhauses Amalia, Elisabeth, Josepha und Caroline in selbem die Rollen Apollo's und der Musen übernahmen. Der Großherzog von Florenz, Leopold, begleitete den Gesang auf einem Flügel*). Gluck strebte vorzüglich nach Verdrängung des damahls vorherrschenden italienischen und französischen Schlendrians und Einführung eines einfach edlen naturgemäßen Geschmacks. Beydes gelang ihm, besonders in Deutschland und Frankreich. Von seiner großen Menge durchaus vortrefflicher Werke erlaubt der Raum dieses Blattes nur die vorzüglichsten Meisterstücke anzuzeigen: Die beyden Iphigenien in Aulis und Tauris, Helena und Paris, Alceste, Orpheus, Demetrius, der Sturz der Giganten, Semiramis, die Pilgrime zu Mekka, ein stabat mater u. s. w. Auch als sinniger und höchst gründlicher Schriftsteller über Tonkunst erwarb sich Gluck großes Verdienst um dieselbe. Seine Briefe über Musik enthalten ungemein viel, was unserer Zeit, in der von Süden her eine Art musikalischer Tarantelwuth den bessern Geschmack bedroht**), wohl zu beherzigen sehr Noth thut. Hochgeachtet am Kaiserhof zu Wien endete dort ein Schlagfluß im Jahre 1787, im 73ten seines Lebens, sein ruhmvolles Daseyn. Er hinterließ seiner Witwe ein Vermögen von 300,000 fl. — Vincenz Grund, Koniczek, und Kossek, ungemein fertige und gesuchte Spieler auf Harfe und Violine. Letzterer war auch ein sehr geschätzter Tondichter. Er starb zu Paris, wo er in großem Rufe stand. Die Brüder Ignaz und Cajetan Mara, von Deutschbrod. Ersterer wurde als königl. preußischer Violoncellist in Berlin, der

---

*) Die meisten der gekrönten Herrscher Böhmens waren der Tonkunst sehr hold. Unter ihnen am meisten Carl IV., Ferdinand I., Maximilian II., Rudolph II., Ferdinand III., der 1. und 2. Leopold, der 1. und 2. Joseph. Wem ist es unbekannt, wie sehr der gegenwärtige allen schönen Künsten vertraute Monarch, Musikfreund ist, und wie viel er zu höherem Aufschwung einer Kunst gethan hat, die er selbst in einem hohen Grade von Fertigkeit auszuüben versteht.

**) Nicht uninteressant in dieser Hinsicht ist folgende Stelle eines öffentlichen Blattes. Der vorige Cardinal Staatssecretär Consalvi ist ein entschiedener Widersacher jenes Klingelmanns, der mit seinem Schattenspiel an der Wand seit einigen Jahren ganz Europa durchzieht, und einen Troß großer und kleiner Kinder um seinen Guckkasten herzutrommeln versteht.

andere, ein Augustinermönch, als Organist, Chorrector und Tonsetzer zu Prag rühmlich bekannt. — Maresch, ein sehr geschickter Waldhornbläser im J. 1751 Gründer der russischen Jagdmusik, einem Chor von 37 Hörnern, verschieden in Größe und Ton, dessen Wirkung im Freyen ganz außerordentlich ist. Seine Tochter glänzte als Virtuosin auf dem Klavier zu Petersburg — Vincenz Martini, aus dessen mannigfaltigen musikalischen Schöpfungen „der Baum der Diana" und „una cosa cara" eben so allgemein bekannt sind, als sie beliebt waren. Er lebte größtentheils in Wien. — Joseph Misliweczek von Prag, dem Auslande unter dem erborgten Nahmen Venatorini auch il Boemo wohl bekannt. Es war in jener Zeit häufig die lächerliche Mode, sich seines ehrlichen deutschen oder böhmischeu Namens zu schämen und ihn ins Wälsche oder Französische übersetzen zu lassen. Misliweczek hatte die Schwäche, sie mit zu machen, und fand seit dem besonders auf der Bühne eine Menge Nachäffer, welche diese eitle Albernheit durch Künstlergröße vergessen zu machen unendlich weniger geeignet sind, als der berühmte Verfasser des Bellerofonte, welcher zu Neapel und Venedig mit lautem, lärmendem Beyfall aufgenommen und in Sonnetten besungen wurde. Florenz, Mayland, München, Pavia, Rom, Turin, Wien und andere Hauptstädte, waren von Misliweczeks Opern — er hatte deren 30 geschrieben — entzückt. Nebst diesen schrieb er eine Menge Oratorien, Conzerte, Symphonien, Sonaten, Messen und einzelne Arien. Er starb zu Rom im Jahre 1781. Ein Engländer ließ ihn in der Kirche St. Lorenzo prachtvoll begraben, und ihm dort ein Marmordenkmahl setzen. — Die Neruda's, Johann, Baptist, Ludwig, Anton und Johann Chrysostomus. Die ersten drey, Vater und Söhne, waren als Violin- und Violoncell-Spieler die Zierde der kurfürstlichen Kapelle in Dresden. Von dem Vater erschienen viele vortreffliche Compositionen für das Violin-Concert und 18 Symphonien. — Des Vaters Bruder Johann Chrysostomus, Priester des Prämonstratenserordens zu Prag, wo er auch dem Musikchor der Strahofer Stiftskirche vorstand, war ein nicht weniger vortrefflicher Violinspieler. — Joseph Segert's Nahme nennt einen der berühmtesten Orgelspieler Europa's in seiner Periode. Segert, früher auch als braver Altsänger und Violinist sehr geschätzt, war durch vier Jahrzehende Organist an der Tein- und Kreuzherrnkirche in Prag. Der Tod, der ihn im J. 1782 im 60ten seines Lebens der Kunst entriß, verhinderte ihn, einem Rufe Kaiser Josephs II. nach Wien zu folgen. Er zog viele tüchtige Kunstschüler, und hinterließ mehrere vorzügliche Compositionen für die Orgel. — Stamitz Johann von Deutschbrod, Conzertmeister am pfälzischen Hofe, und Leiter der Instrumentalkammermusik zu Mannheim, als ausgezeichneter Violinspieler und Tonsetzer gleich berühmt. Originell, kühn, kraftvoll und lieblich, wirkte sein Spiel und Satz sehr auf die Verbesserung des Styls und Geschmacks der Symphonien; Carl und Anton seine Söhne zeichneten sich ebenfalls sehr aus. — Franz Tuma, von Kostelez, Kapellmeister der verwitweten Kaiserin Elisabeth. Seine Tonstücke haben das Gepräge eines sehr gründlichen Satzes, und einer dem Texte entsprechenden Melodie. — Werner, von Kommotau, ein großer Virtuos auf dem Violoncell, schrieb viele Conzerte und Partien für dieses Instrument. Nebst ihm wurden noch

mehrere dieses Nahmens als brave Künstler in Böhmen bekannt. — Worzissek Adalbert, sehr geschätzt als Sänger, Violin- und Orgelspieler. — Zach Johann, von Czelakowitz, Kapellmeister am kurmainzischen Hofe, erwarb durch ein meisterhaftes Spiel auf Geige und Orgel und gediegene Compositionen viel Ehre und Vermögen. Seine Messen und Kirchensachen werden noch jetzt geschätzt.

Diese sind, wie schon gesagt wurde, nur wenige, und zwar nur die ausgezeichnetsten Nahmen jener Männer, welche sich nicht nur um die Tonkunst Böhmens, sondern auch um die des Auslandes in der zweyten Hälfte des 18ten Jahrhunderts besonders verdient gemacht haben. Nebst diesen gehören noch mehrere Meister im Spiel und Satz dieser Zeitperiode an, deren Aufzählung die Gränzen einer gedrängten Darstellung überschreitet. Rieggers Materialien zur Statistik Böhmens enthalten ein Verzeichniß von mehr als 300 böhmischen Tonkünstlern, welche bis zu jener Zeit durch Spiel und Composition Berühmtheit erlangten. Dlabacz führt in seinem historischen Lexikon für Böhmen eine noch weit größere Anzahl an, und dennoch fehlt auch hier eine wünschenswerthe Vollständigkeit. Der unvergänglich liebliche Reitz der Meisterwerke des unsterblichen Mozart, welche vielleicht in keinem Lande besser und inniger, denn in Böhmen gewürdigt wurden, trug nebst des harmonienreichen und gründlichen Haydn's vortrefflichen Schöpfungen das meiste bey, die Tonkunst in Böhmen zur größten Vollkommenheit zu steigern. „Die Böhmen sind es, die mich verstehen," sagte Mozart oft. Für sie schrieb er am liebsten, am meisten. Von Prag aus, wo sein Figaro, Don Juan, Casi fan tutte u. s. w. mit einer Präzision, die nichts zu wünschen übrig ließ, gegeben wurden, erscholl sein Ruhm durch alle Staaten unseres Welttheils, wo man der Kunst der Harmonien huldigte. Für und in Prag schrieb er Don Juan, und zur Krönung König Leopolds II. im J. 1791 seinen herrlichen Titus, und leitete selbst die Aufführung desselben. Die höchste Kunststufe war nun im Vaterlande von heimischen Jüngern erstiegen. Ihr Wendepunct trat ein; diesen führte im Allgemeinen der Wechsel menschlichen Treibens, welches durch freywillig ausschweifende Ausartung in allen Kunstzweigen den Segen einer bleibenden Vollkommenheit verscheucht, herbey. Dieses Schicksal traf mit Böhmen zugleich alle übrigen Länder, wo der reine göttliche Kunstfunke, für den der große Haufe nach und nach erblindet, nur im empfänglichen Gemüth einzelner Geweihten ungetrübt fortloderte.

Eine nähere Ursache für Böhmen lag in der vom Monarchen aus Staatsrücksichten verfügten, in manchem Betracht nothwendig und nützlich gewordenen Aufhebung der Jesuiten-Collegien, und vieler andern Stifter und Klöster, und der Umgestaltung der Stadt- uud Landschulen. Durch die neuen Einrichtungen hatten die meisten, so ausgiebigen und beynahe einzigen Pflanzschulen der Musik aufgehört zu seyn, die vielen armen Singknaben verloren Hülfe und Unterstützung, und die Schullehrer einen großen Theil der Zeit, die sie sonst dem musikalischen Unterricht widmen konnten. Einzelne tüchtige Künstler standen zu zerstreut, bildeten kein bedeutendes Ganzes durch eingreifende Wechselwirkung gehoben und nur einzelne und wenige Schüler, weil armen Aeltern, von denen so viele ihre Kinder früher dem Unterrichte der Tonkunst zu widmen beflissen waren, nun da die

Unterstützung der Klöster aufgehört hatte, die Mitteln fehlten, die Lehrer zu zahlen. Jedoch gebührt diesen Einzelnen der Dank, daß durch ihr Bestreben und ihre Leistungen die Kunst in Böhmen weit weniger tief, als in manchen andern Ländern sank, wozu auch der Tonsinn der Nation unstreitig sehr viel beygetragen hat. Noch immer gebührte unserer Kirchenmusik, unserer deutschen Oper der Harmonie-Musik, und den böhmischen Regimentsbanden der Vorzug vor so vielen Andern. Besonders erfreute sich die Tanzmusik in jener Zeit einer wahrhaften Glanzperiode, über welche Abbé Vogler bey seinem Aufenthalt in Prag 1801 äußerte, er habe in ganz Europa keinen solchen Aufwand für die Füße gefunden. Noch immer wurde selbst in Dorfkirchen jedes größere Fest mit Figural-Musik von Landleuten aufgeführt, verherrlicht. Noch immer galt im Auslande das musikalische Talent der Böhmen. Spaniens und Portugals bedeutende Städte, wohin Tuch-, Leinwand- und Glashandel böhmische Kaufleute führte, und sie dort einbürgerte, erhielten durch sie den Genuß von Liebhaber-Concerten. Böhmische Studierende machten in Wien durch Musikanlagen häufig ihr Glück. Zahlreiche Musikbanden zogen aus Böhmen jährlich regelmäßig ins Ausland und die Nebenlande des Kaiserstaates. Die berühmtesten Badeorte ertönten von ihren erheiternden Tonweisen*). Die Hauptstadt von Böhmen hatte bey dem bestehenden böhmischen Theater (wo an Sonn- und Feyertagen erst auf dem Roßmarkt in einem eigends hierzu erbauten hölzernen Bühnenhaus, später im aufgehobenen Hybernerkloster auf dem Josephsplatz von 4 bis $^1/_2$7 Uhr Nachmittags Vorstellungen in der Volkssprache gegeben wurden) auch eine Oper, welche besonders im komischen Fach mehr originell böhmische, als übersetzte Stücke zählte.

Den Nahmen der Männer, von denen viele noch gegenwärtig leben, deren Streben in jener Zeit zu Rettung des bessern Geschmacks in der Tonkunst bey uns so wesentlich beytrug, werde in öffentlicher Erwähnung eine ihr Verdienst würdigende Anerkennung. Ohne eine vollständige Liste derselben geben und verbürgen zu können, sind die bedeutendsten derselben in alphabetischer Ordnung folgende:

Bartsch, Batka, Cybulka, Duschek, Dussik, Girowetz, Grams, Held, Hlozek, Kleinwächter, Kozeluch, Kral, Kucharz, Kuczera, Kunz, Lipowski, Gr. Joh. Nostitz, Parzizek, Pechaczek, Praupner, Rößler, Stich genannt Punto, Strohbach, Tomaschek, Triebensee, Wanhall, Dion. Weber, Weigel, Wenzel, Wittassek, die beyden Wranitzky u. s. w.

Die Musik ihres Volkes, in welchem so viele Anlagen für sie lebten, das unter seinen Söhnen so viele und so ausgezeichnete Kunstmänner zählte, und dem

---

*) Diese musikalischen Reisebanden haben sich in der Gegenwart zu Hunderten vermehrt. Das Land um Eger und Ellbogen und das Riesengebirge ist der fruchtbare Boden, dem sie wie Pilze entschießen. Wie Prokopius Nasus ruft noch jetzt mancher, der sich in freudigem Taumel und Vergessenheit einer Gegenwart, die er gern im Rücken haben möchte, einspielen lassen will: „Laßt mir die böhmischen Musikanten kommen!" und spendet den Unmuthverscheuchern sein überflüssiges — manchmal auch sein letztes — Geld. Diese bringen dann auch meistens ziemlich viel Geld, aber auch viel bösen Impfstoff in die kleinen Ortschaften ihrer Heimath mit, deren Bevölkerung durch sie gewiß nicht moralisch besser wird.

Auslande seit lange her den Ueberfluß seiner Virtuosen in großer Anzahl überließ, von dem Verfalle, zu dem sie sich merklich neigte, zu retten, handwerksmäßiger Pfuscherey der ausübenden Musik den Stab zu brechen, die falsche Richtung, welche der verirrte Geschmack zu nehmen begann, zur Bahn des Schönen und Wahren, welches unbeirrt von bizarren Modelaunen das unverrückte Ziel jener Kunst bleiben muß, wieder zurückzulenken, das von Glücksgütern kärglich bedachte Talent zu unterstützen, bemittelten Kunstschülern Gelegenheit zu höherer systematischer Bildung zu biethen; verband sich, von edler Kunstliebe und Patriotismus beseelt, im J. 1810 eine Gesellschaft des hohen Adels zur Errichtung eines Conservatoriums der Musik, welches mit allerhöchster Bewilligung Sr. Majestät des Kaisers im Herbste desselben Jahres begründet wurde, und die erste Anstalt dieser Art in der Monarchie war. Um Mitglied des Vereins zu werden, wird auf 6 Jahre die Verbindlichkeit zu einem bestimmten jährlichen Geldbeytrag eingegangen, welche Beyträge halbjährig voraus bezahlt werden. Zur Geschäftsleitung ist ein Ausschuß der Gesellschaft gewählt, der aus einem Präsidenten (gegenwärtig F. M. L. Graf Johann Nostitz, selbst Tonsetzer und hochherziger Schätzer alles Schönen und Guten im Vaterlande), einem Referenten und zugleich Geschäftsleiter (Graf Friedrich Schönborn), einem Cassier (geheimer Rath Graf Franz Wrtby), und vier Beysitzern (Graf Christian Clam Gallas, Gr. Franz Klebelsberg, F. M. L. Freyherr von Koller, Geheimer Rath Graf Johann Pachta) besteht. Jedes Mitglied ist berechtigt, Zöglinge vorzuschlagen. Die Schulen des Conservatoriums werden im Kloster der Dominikanermönche zu St. Aegidi auf der Altstadt, von welchen hierzu ein bedeutender Theil von der Gesellschaft gemiethet wurde, gehalten. Den öffentlichen Prüfungen, Gesammtübungen mit dem ganzen Orchester, dem Gesangunterrichte und den kleinern Productionen widmete der liberale Graf Franz Joseph Wrtby Exzell. die Rückseiten seiner Wohnung, durch lichte Geräumigkeit und ihre Lage auf dem ruhigen Heuwagsplatze der Neustadt hierzu trefflich geeignet. Der ganze Curs dauert 6 Jahre. Die Anzahl der Schüler besteht aus 90 Jünglingen und 12 Mädchen. Alle 3 Jahre findet eine neue Aufnahme Statt, durch welche für die nach dem 6. Jahre ausgetretenen alten beyläufig 50 neue Schüler und Schülerinnen eintreten. Von diesen sind für Violin und Viola 13, für den Contrabaß 3, das Violonzell 3, für jedes Blasinstrument 4 und für den höheren Gesang (da im Allgemeinen darin nur jener Unterricht, der zur vollkommnen musikalischen Ausbildung nöthig ist, ertheilt wird), 6 Knaben und 6 Mädchen bestimmt*). Die Anstalt zerfällt in 2 Classen; eine höhere und eine niedere. Jede dieser Classen hat eine Dauer von 3, beyde eine ununterbrochene Folge von 6 Jahren. In ihr wird den Zöglichen täglich unentgeldlich practischer und theoreti-

*) Durch Zusammenfluss einiger widrigen Umstände, und den unvermuthbaren früheren Austritt mehrerer Schülerinnen, welchen Verhältnisse nicht erlaubten, den ganzen sechsjährigen Lehrcurs auszuharren, war der Gewinn für den Gesang von der ersten Aufnahme der hierzu bestimmten Individuen nur gering. Ohne Vergleich bessere Aussichten gewährt die Zukunft, da unter der letzten Aufnahme von Schülern und Schülerinnen sich herrliche Anlagen für Gesang zeigen und von den 2 tüchtigen Gesanglehrern Schnepf und Gordigiani ihre zweckmäßige Ausbildung erwartet werden kann.

scher Unterricht ertheilt. Mit dem musikalischen ist zugleich auch der Unterricht in der Religion und wissenschaftlichen Gegenständen verbunden. Diesen besorgen ein geistlicher und 3 weltliche Professoren. Das Institut hat auch seinen eigenen Arzt. Die Gesangschule wurde erst später im Jahre 1817 mit der Anstalt verbunden. Das Ganze leitet als Director Friedrich Dionys Weber, welcher zugleich den Unterricht in der Theorie der Musik ertheilt. Ihm sind als Lehrer beygegeben: für Violin und Viola Friedrich Pixis. Für das Violonzell Johann Hüttner, für den Kontrebaß Wenzel Hause, für die Flöte Anton Eiser, für die Hoboe Johann Friedrich Bauer, für das Klarinett Wenzel Farnik, für den Fagott Joseph Bettlach, für das Waldhorn Wenzel Zaluzan, für die Trompete und Posaune Franz Weiß. Lehrer des Choral- und höhern Gesangs sind Jos. Schnepf und Johann Gordigiani. In der Religion, Logik, Geographie, Geschichte, Naturlehre, Mathematik, Poetik, Mythologie und der italienischen Sprache unterrichten B. Wenzel Beutelschmid, Lorenz Dlask, Wolfgang Gerle und Gottfried Sommer. Adjunct des Directors ist Thadd. Blatt, selbst schon ein Zögling des Instituts. Institutsarzt David Fischel. Alle Musiklehrer sind tüchtige Männer in ihren Fächern, dafür bürgen die tüchtigen Schüler, welche sie schon gebildet haben. Die gegenwärtigen Mitglieder, Unterstützer und Erhalter derselben, insgesammt sehr thätige Freunde und Beförderer der Kunst sind nach alphabetischer Ordnung folgende:

Protector: Se. Excellenz Herr Franz Anton Graf Kolowrat Liebsteinsky. Mitglieder: Se. kais. Hoheit Erzherzog Carl, Graf Maximilian Althan, Fürst Carl Auersberg, Fürst Vinzenz Auersberg, Graf Georg Bucquoi, Fürst Erzbischof Ritter von Chlumczansky, Graf Johann Rudolph Chotek, Graf Johann Chotek, Graf Christian Clam-Gallas, Gräfin Clam-Gallas, geborne Gräfin Clari, Graf Friedrich Clam-Gallas, Graf Carl Clam-Martinitz, Fürst Colloredo-Mannsfeld, Graf Johann Rudolph Czernin und Graf Wolfgang Czernin'sche Erben, Graf Franz Anton Desfours, Gräfin Louise Desfours, Fürst Dietrichstein, Freyherr Dobrzensky, Graf Maria Wenzel Dohalsky, Fürst Carl von Fürstenberg, Freyherr Carl Greifenklau, Graf Franz Hartig, Freyherr von Hildprandt, Tepler Abt, Carl Reitenberger, Graf Vinzenz Kaunitz, Fürst Ferdinand Kinskysche Vormundschaft, Graf Philipp Kinsky, Graf Leopold Kinsky, Gr. Franz Klebelsberg, Freyherr von Koller, Graf Joseph Kolowrat, Graf Philipp Kolowrat, Graf Johann Carl Kolowrat, Freyherr Wenzel Kotz von Dobrz, Graf Carl Kuenburg, Graf Johann Lazansky, Graf August Ledebour, Fürst Joseph Lobkowitzische Erben, Freyherr von Mladota, Graf Johann Nostitz, Graf Joseph Nostitz, Gräfin Nostitz, geborne Gräfin Schlick, Fürst Paarsche Erben, Graf Johann Pachta, Graf Carl Rey, Fürst Louis Rohan, Altgraf zu Salm, Graf Schlick, Graf Friedrich Carl Schönborn, Fürst Schwarzenberg, Graf Sztaray, Graf Franz und Graf Kaspar Sternberg, Gräfin Louise Sternberg, Gräfin Szapary, geborne Gräfin Clari, Fürst Taxis, Graf Anton Thun, Graf Franz Thun, Graf Joseph Mathias Thun, Ritter Wilhelm Tiegel von Lindenkron, Fürst Trautmannsdorf, Benedict Venusi, Abt zu Ossegg, die Grafen Ernst, Georg, Christian und Franz Waldstein, Fürst Alfred und Graf Veriand Windischgrätz, die Gr. Joseph und Eugen Wra-

tislaw, Graf Rudolph Wrbna, Graf Franz Joseph Wrtby, Freyherr Vinzenz von Zeißner.

Die adeliche Gesellschaft hält jährlich eine Hauptversammlung, wo der gewählte Ausschuß derselben über die in ihrem Institute gemachten Fortschritte genauen Bericht ertheilt. Partielle Sitzungen werden, so oft es die Geschäfte des Conservatoriums fordern, vom Ausschuße im Laufe des Jahres gehalten. Die erste Tendenz, auf welche hingearbeitet wird, ist die Begründung und Veredlung der Instrumentalmusik. Kein zu einem vollkommenen Orchester gehöriges Instrument ist übersehen oder vernachlässiget. Die Zöglinge werden nach einer richtigen Progression vom Leichtern zum Schwerern auf der Bahn der Kunst geleitet, Praxis und Theorie biethen sich unausgesetzt die Hand. Schüler der 2. Classe werden wöchentlich an hierzu bestimmten Tagen regelmäßig vom Director im Gesammtvortrag größerer Instrumentalstücke und Concerte geübt. Bey den halbjährigen öffentlichen Prüfungen (im April und September) ist es die Aufgabe jedes Schülers der ersten Aufnahme sein Instrument ohne Begleitung zu spielen. Schüler der 2. Aufnahme lassen ihre Instrumente mit Orchesterbegleitung hören. Nach gänzlich vollendetem Kurs von 6 Jahren treten jene Schüler, welche durch natürliche Anlagen und fleißige Verwendung werth befunden worden, als ausgebildete Zöglinge des Conservatoriums anerkannt zu werden, als solche mit Zeugnissen der Direction aus. Da sie die Theorie der Musik so gründlich und umfangend als möglich erlernen, so wird jeder, dem die Natur nicht Talente versagte, nicht nur ein schätzbares Orchestermitglied, sondern der Fähigere darf auch als Tondichter einen höheren Flug wagen. Vernachlässigten, und jenen, welche früher, als es die Ordnung des Instituts erheischt, dasselbe verließen, werden jene Zeugnisse durchaus verweigert. Den ersteren wird noch die nöthige Zeit gegönnt, das Vernachlässigte nachzuhohlen. Durch solche Strenge in Ertheilung der Zeugnisse sichert die Anstalt ihren Ruf, und liefert ein sicheres Mittel zur Aufdeckung erdichteter und trügerischer Angaben, welche wirklich schon mehrfach stattgefunden haben.

Jährlich werden 2 große Academien vom Orchester des Conservatoriums während der Concertstagion im Redoutensaale gegeben. Diese sind brillante Kunst-Ausstellungen aus dem Gebiethe der Musik. Ihr Ertrag wird auf Prämien, Stipendien und zufällige Unterstützungen fleißiger und mittelloser Schüler verwendet. Zwey andere gibt der Wohlthätigkeitsverein, welcher hierzu die Mitwirkung des Orchesters vom Conservatorium in Anspruch nimmt. — Auf diese Academien freut sich stets allgemein die Summe der Musikfreunde Prags, welche in einer Menge, die der geräumige Hörsaal kaum fassen kann, zuströmen. Es ist beynahe unmöglich, eine größere Präzision des Orchesters zu fordern, welches ungeachtet der größere Theil desselben aus schwachen Knäbchen besteht, in Kraft und Feuer schwerlich von einem andern übertroffen wird. Die größten in Prag durchreisenden Musikvirtuosen haben der Vollkommenheit desselben Bewunderung und hohen Beyfall gezollt. Diese Erwartungen und Zwecke, mit und zu welchen das Conservatorium vor 13 Jahren begründet wurde, sind vollkommen in Erfüllung gegangen. Seine Zöglinge (schon jetzt in den besten und bessern Kapellen und Orchestern Oesterreichs, Deutschlands, Pohlens, Rußlands und anderer Länder

angestellt) breiten den ruhmwerthen Ruf desselben weit aus. Viele von den bereits Ausgetretenen, deren Nahmen zu großen Raum einnehmen, machen dem Conservatorium Ehre, und liefern den sprechendsten Beweis von dessen nutzreicher Wirkung. Ein erfreuliches Werk der Kunstmänner und Meister, welche früher als Erhalter des Adels der Tonkunst schon genannt wurden und jener Patrioten, deren gemeinnütziger Verein das Conservatorium der Musik in Prag stiftete, ein wohlthätiges Resultat der Geschicklichkeit und des Fleißes der Direction und der Lehrer dieser Anstalt, und der hohen Brauchbarkeit ihrer schon zahlreich emanzipirten Söhne trat in der Gegenwart wieder ungemein viel Geist, Kraft, Feuer, Anmuth, Pünctlichkeit und regsame Thätigkeit im Leben und Schaffen der Musik ein. Die göttliche Tonkunst strahlt bey uns wieder in einer Glorie der Vollkommenheit, wie sie dieser Himmelstochter gebührt. Unsere Orchester dürfen sich ohne Scheu den besten aller Kapitalen zur Seite reihen. Unsere Kirchenmusik ist wieder von hoher Bedeutenheit geworden, und ihre heiligen Hymnen, welche die Opfer und Verrichtungen der Priester begleiten, stimmen in erhabener Würde tönend und ergreifend zu feyerlicher Andacht nach dem echten Sinne des Psalms: Laudate Dominum in sono tutae, in psalterio et citharis, in tympano et choro, in cordis et organo, in cymbalis, bene sonantibus etc. etc. Vorzüglich zeichnen sich in gediegenen Leistungen die Metropolitan- und die Kreuzherrnkirche unter Wittasseks und des jüngern Praupners Direction aus*). In den meisten übrigen Kirchen, selbst auf dem Lande, ist die Musik gut, besonders an den Festtagen ihrer Schutzpatronen, wo ein größerer Zusammenfluß von Dilettanten für Wahl und Ausführung der Kirchenmusik einen größern Spielraum erlaubt. Eine strengere Beachtung des Kirchenstyls und Verbannung aller theatralischen Gänge in Kirchensachen bleibt mehreren Tonsetzern und Chorregenten, aber noch immer zu nöthiger Beherzigung, zu empfehlen übrig.

Unsere Oper, die ungeachtet der Bestrebungen der ständischen Bühnen-Direction, welche mit vielen ungünstigen Zeit-, Geld-, Ort- und Personalconflicten zu kämpfen hatte, durch den Verlust einiger Mitglieder etwas herabgekommen war, ist durch Engagement neuer, unter denen mehrere Gutes versprechende Anfänger sind, wieder recht genußbar geworden. Mehrere brave Sänger und Sängerinnen, welche sich an der Prager Bühne gebildet hatten, streben nun auf andern

---

*) Auch in Execution der Kirchenmusik geht das Orchester des Conservatoriums allen andern, abgesehen von seiner innern Vollkommenheit, schon dadurch vor, daß es keiner andern Chordirection möglich ist, alle Stimmen des Gesangs und der Instrumente so zahlreich und so gut zu besetzen, als dieser musikalischen Anstalt, welche so viele und so trefflich ausgebildete Zöglinge hat. Freunde dieser Musik erfreuen sich jährlich zwey Mahl eines in dieser Art vollkommenen Genußes. Einmahl im November bey Eröffnung des neuen Lehrcurses nach geendigter Ferienzeit. Das zweyte Mahl am Feste Johann des Täufers im Monath Juny, wo das Orchester des Conservatoriums im hiesigen Waisenhause das Fest dieses Heiligen feyern hilft. Schade daß die kleine, enge Kirche des Hauses nur wenige Menschen fassen kann, und Gedränge und Hitze den schönen Genuß vergällen. Mozarts unerreichbares Requiem ist wohl selten würdiger und ergreifender gegeben worden, als bey Gelegenheit der Todesfeyer des Fürsten Ant. Isidor Lobkowitz und des Grafen Friedrich von Nostitz, welche der Musikverein des Conservatoriums in Prag veranstaltete.

ihre Kunst zum Vergnügen des hörlustigen Publicums glänzen zu lassen. Die Meister-Sängerin Madame Grünbaum, und die Dlle. Kainz und Sonntag waren einst liebliche Sterne am Prager Opernhimmel. Hauser am Hoftheater in Cassel und Pohl nach einer kurzen Kunstreise durch Deutschland nun an der Grätzer Bühne engagirt, traten aus dem hiesigen Sängerchor, ersterer als braver Baß-Bariton, der zweyte als Tenorist heraus. Rossini's Machwerke haben in Prag immer nur wenige Verehrer gefunden. Sie haben sich schon beynahe alle überlebt, so wie sie sich bald überall überleben müssen.

Eben so wie in der Hauptstadt gewinnt die Tonkunst auf dem Lande an Bedeutung. Es ist wohl kein kleines Landstädtchen in ganz Böhmen, das nicht einige Virtuosen und einen guten Musikchor für Kirche, Tanzsaal und öffentliche Feste hätte. Geistliche und Beamte der meisten Schlösser und Dörfer sind Dilettanten, und führen in Erhohlungsstunden Symphonien, Quartette und andere Sachen auf, die sich gut anhören lassen. Ja mancher Dorfschulmeister hat unter seiner muntern Jugend zahlreich lustige Buben zu einer türkischen Musik abgerichtet, welche ganz erträglich ist. Die türkische und die sogenannte Harmonie-Musik der böhmischen Regimenter ist durchaus sehr gut. Bey den Kapellen der übrigen Regimenter der kaiserlichen Armee sind sehr viele Böhmen. Am besten dürfte vielleicht die Regiments-Bande des ungarischen Infanterie-Regiments B. Bacony bestellt seyn, für welche der für Monarchen und Armee leider viel zu früh verstorbene F. Z. M. Graf Hieronymus Colloredo acht Individuen im Conservatorium der Musik zu Prag auf eigene Kosten ausbilden ließ, welche im vorigen Jahre aus dieser Anstalt ausgetreten sind.

Die zahllosen neuen einheimischen meist unbekannt bleibenden Compositionen, von welchen der kleinste Theil gedruckt und aufgelegt wird, sind zum Theil vortrefflich, das meiste ist recht gut, vieles verdiente wohl der Vergessenheit entrissen zu werden.

Unter den braven und zahlreichen Künstlern, welche unser Land und unsere Zeit bildeten, glänzen besonders die Nahmen Bocklet, Moscheles, Worzischek. Der jüngsten Zeit gehören die Nahmen der kunstvertrauten Damen Elise Christen, Elise Patzelt (bey einem Alter von 12 Jahren mit großer Spielfertigkeit, Tactfestigkeit und gutem Vortrag begabt) und Elise Barth an. Letztere, eine Schülerin von Friedrich Dion. Weber, trat bis jetzt noch nicht öffentlich auf, dürfte aber, sobald es ihr gegönnt sein wird, großen Erwartungen genügen. Dlle. Schulz überrascht des Ungewöhnlichen wegen als geschickte Violinspielerin. Auch ist ihr Gesang recht brav. Uebrigens ist die Zahl kunstfertiger Dilettanten und Dilettantinen im Gesang und allen Gattungen der Instrumente in Böhmen, und besonders in der Hauptstadt unendlich groß, wo nicht nur die meisten Individuen des hohen und niederen Adels, sondern auch alle Gebildeten des Mittelstandes der Tonkunst in ihren Wohnungen Tempel bauen.

Diesen flüchtigen, nur sehr unvollkommenen Versuch einer kurzen Uebersicht der Tonkunst in Böhmen in Vergangenheit und Gegenwart glaubt der Verfasser desselben mit biographischen Notizen über das Leben einiger der jetzt lebenden ausgezeichneten vaterländischen Tonkünstler nicht unwürdig zu be-

schließen, und hierdurch der Zukunft Stoff zur Erweiterung eines Künstlerlexikons zu biethen.

(Folgen nun in Hormayr's Archiv 1825 Nro. 4, 10, 32 die Biographien von Friedrich Dionys Weber, Friedrich Pixis, Johann Kucharz, Anton Thomas Kunz, Wenzel Johann Tomaschek und Johann Nep. Wittasek.)

b) Böhmische Musik.

Von der ältesten Tonkunst der Bewohner Böhmens läßt sich nur durch Schlüsse etwas Annehmbares sagen, die aus der Geschichte dieser Gegenden gezogen werden müssen. Sammlungen alter Volkslieder und alter Nationaltänze sind zwar vorhanden, allein sie beweisen darum wenig, weil die Zeit, der sie aagehören, nur selten mit Glaubwürdigkeit auszumitteln ist, und weil, glückte auch das Letzte, damit immer noch nicht erörtert wäre, was aus früherer Gewohnheit eines älteren hier herrschenden Volkes in die Gewohnheit des neuen herrschenden Stammes übergegangen seyn möchte. Augenscheinlich sind die Landesverhältnisse von einer Art, welche uns den Glauben an eine eigenthümlich abgeschlossene Musikbeschaffenheit unmöglich macht. Ihre Tonkunst muß eben so sehr aus dem Verschiedenartigsten zusammengesetzt erscheinen, als es die Bewohner selbst sind. In den ältesten Zeiten muß hier nothwendig die galische, gallische oder celtische Tonkunst (s. d.) herrschend gewesen seyn, denn der celtische Kriegerstamm der Bojer, der dem Lande den Namen Bojoheim, Böheim gab und 500 vor Christi Geburt sich hier niederließ, konnte keine andere Tonkunst mitbringen, als die damals allgemeine und noch einzige, wenigstens unter deu Galliern. (Man vergleiche G. W. Finks erste Wanderung der ältesten Tonkunst. Essen 1831.) Brachten auch die Markomannen, Thüringer und Franken, die nach einander hier hauseten, wenig Verändertes mit, so mußte es doch gegen das 6te Jahrhundert nach Christo desto mehr geschehen, wo die Slaven bis in diesen Bergkessel vorgedrungen waren und als die Vordersten des wandernden Volkes Czechen (Tschechen) genannt wurden, deren Sprache und Sitten ganz von den früheren abweichen. Von der Urmusik dieser Czechen läßt sich durchaus nichts Haltbares vorbringen. Gehören doch selbst die wichtigsten Vorfälle bis ins 8te Jahrhundert weit mehr der Sage als der Geschichte an. Z. B. von Krock dem Gerechten und seiner Tochter Libussa, der Gründerin Prags. Nachdem Böhmen, von Carl dem Großen besiegt, 817 ein Lehen Deutschlands wurde, lassen die beständigen Kriege an keine Aenderung des Zustandes der Musik denken. Erst als die Apostel des Landes Methodius und Cyrill (also von Constantinopel aus) die christliche Religion unter ihnen verbreiteten und ihren Herzog Borzivoi I. zur Taufe brachten, 890, und noch mehr unter der einflußreichen Regierung Wenzels I., des Heiligen (925—36), mischte sich das Element der christlich-kirchlichen Tonkunst siegreich mit dem alterthümlich-heidnischen, ohne jedoch das letzte ganz zu verdrängen. Sogar als im 12ten Jahrhunderte durch häufige Reisen nach Rom und durch die höchst wirksamen Benedictiner mehr italienische Kunst und mehr Bildung überhaupt ins Land gekommen war, konnte doch das alte Volksthümliche nicht ganz in den Hintergrund treten,

da die Großen des Landes mit dem neuen Zustande der Dinge in der Regel wenig zufrieden waren, selbst mit ihren Königen nicht, und darum das vom Volke selbst geliebte Alterthümliche aufrecht zu erhalten strebten. Das seltsam Gemischte, verschiedenen Zeitaltern und Völkern Angehörende, spielt daher in diesem Lande mehr noch als in anderen eine Hauptrolle und zwar vorzugsweise in der Musik, für welche die meisten der Völkerstämme, die sich hier niederließen, nicht unbedeutende Anlagen hatten. Man bemerkte daher wohl das bessere Fremde und eignete es sich an, so weit es der Nationalhaß, namentlich gegen die Deutschen, erlaubte, oder so weit man es mit der eigenen Weise in irgend eine Verbindung zu bringen im Stande war. Dieses geschichtlich vollkommen klare Verhältniß tritt auch in den Ueberbleibseln alter Volksmelodien, besonders in ihren Tänzen so in die Augen springend hervor, daß es schwer zu begreifen ist, warum man so wenig oder gar nicht bis hieher es bemerken wollte. Das Verhältniß der Töne und die Art und Weise ihrer Verbindung ist so augenscheinlich deutsch, als der Rhythmus derselben es augenscheinlich nicht ist. Er hat eine so auffallende Aehnlichkeit mit alten nordischen Tactreihen, daß das Slavische derselben gar nicht zu verbannen ist. Zum Beweise stehe ein alter Tanz hier, wie er uns von Dionys Weber mitgetheilt wurde (bei Schilling Notenbeilage II. b.). — So gewiß Niemand, der den Tongang slavischer Melodien nur etwas kennt, von diesen Tanztönen behaupten wird, sie gehören dem Eigenthümlichen irgend eines slavischen Stammes an; eben so wenig wird Jemand diesen Rhythmus für deutsch halten können. Die Melodie ist deutsch, der Rhythmus ächt slavisch. Wir kennen altnordische Volkslieder, die in ihrem $^5/_4$ Tacte mit diesem Wechsel des $^2/_4$ und $^3/_4$ Tactes sehr wohl übereinstimmen. Dieses Aufnehmen fremder Kunst und Sitte und ihr Verbinden mit dem Starrvolksthümlichen, das die seltsamsten Erscheinungen hervorrief, zeigte sich in noch weit höherem Grade im 14ten Jahrhunderte, wo man der italienischen und französischen Sprache Eingang verstattete, fremde Baukunst sich aneignete und ausländischer Musik noch mehr als bisher huldigte. Freilich geschah das Alles von den Großen des Landes, die sich diesen Gegenständen zu erhöhetem Lebensgenuß hingaben. Allein in Realkenntnissen blieb man noch zurück und das Volk selbst in einer beharrlichen Unwissenheit, die gegen eine so gesteigerte Kunstvervollkommnung sonderbar abstach und die seltsamsten Erscheinungen hervorrief. Die Zunahme der Klöster der Zahl und dem Reichthume nach, und die Stiftung der ersten deutschen und slavischen Universität in Prag (1348) standen nicht minder mit einander im Widerstreit, und vollendeten die ganz eigene Erscheinung, daß sich Böhmen auf gewissen Seiten sehr bedeutend hob, während es auf anderen Seiten in abergläubiger und starrer Abhängigkeit blieb. — Carls I. Regierung (1346—78) ist vielleicht am auffallendsten geeignet, theils das Glück vor Augen zu stellen, was Böhmen dem deutschen Kaiserhause zu verdanken hat, theils das starre Hangen der damaligen Großen des Landes am Althergebrachten zu veranschaulichen. Carl I. hatte Landbau, Gewerbe, Fabriken, Kunst und Wissenschaft so hoch gehoben, seine Barone so hoch bedacht, daß sie überall die ersten Rollen bekleideten, ja daß Böhmen offenbar das politische Uebergewicht zuerkannt werden mußte; dennoch wurde von den Ständen die Annahme der überaus billigen Carolinischen Consti-

tutionen darum verweigert, weil das Alte das Beste sey, auch wohl weil die Edlen ihren Buben und den Leibeigenen Anderer nicht die Augen, oder die Scheidewand der Nase ausreißen, oder im Uebermuthe Hand und Bein abhacken sollten. — So sehen wir überall Vorwärtsgehen und Zurückbleiben, frisches Ergreifen neuer Verbesserungen mit der starresten Anhänglichkeit am Hergebrachten und ein leidenschaftliches Verfolgen eines einmal eingetretenen Weges in der wunderlichsten Vereinigung. Der durch Universität und Handel damals überall gesteigerte Ruhm Böhmens verstärkte ihre Beharrlichkeit auf Wegen und Abwegen, so wie das Zuströmen vieler Einwanderer aus allerlei Volk die Richtungen der im Ganzen aufgeregten Seelen höchst verschiedenartig machen mußte. Das zeigte sich sehr deutlich unter Wenzel IV. (1378—1419), wo die Händel namentlich mit der Geistlichkeit nicht aufhörten und der Haß der Slaven gegen die Deutschen in roher Ausgelassenheit tobte. Wissenschaften, Künste und Religion erschienen irgend einer Landespartei dienend, wovon selbst Huß keine Ausnahme machte, sich auf die Seite der Czechen schlagend. Welche Verheerungen das Land durch die Hussiten und ihre Gegner erfuhr, ist bekannt, und daß die böhmischen Brüdergemeinden aus ihnen hervorgingen, gleichfalls. Welchen Einfluß alle diese vielgestaltigen Ereignisse auch auf die Tonkunst haben mußten, wird von Seiten der Stillen im Lande, von der Brüdergemeinde her, in ihren geistlichen Gesängen nach Wort und Ton tief fühlbar. Wie hätten nicht unter den ungestümen Taboriten auch solche Gemüther leben sollen, die nicht blos aus wilder Neuerungsbegier das Schwert ergriffen hatten! Unter den nachgiebigern Calixtinern gab es wohl noch mehrere, die nicht aus unlauterer Absicht sich mit den Katholiken vertragen hatten, die es dann desto schwerer empfanden, als sie sehen mußten, daß die herrschende Kirche den mit ihnen geschlossenen Vertrag nicht zu halten gesonnen sey. Die Eifrigsten unter ihnen, die ein wahrhaft christliches Leben nach dem Sinne des Evangeliums thatkräftig zeigen wollten, machten ihren innersten Gefühlen in gottergebenen, demüthig frommen Gesängen Luft, wie es früher Huß selbst, ja noch vor ihm die verfolgten Waldenser gethan, deren nicht Wenige in Böhmen verborgen gelebt hatten und noch lebten. Die Brüder-Unität sammelte nun, nachdem sie ihre Kirchenordnung und Kirchenzucht festgesetzt hatte (1457), ein Gesangbuch mit den Melodien. Diese Melodien der böhmischen Brüder sind nun hochberühmt. Fester Muth im Bewußtseyn strenger Rechtlichkeit, frohe Hingebung in den göttlichen Willen, Demuth und innige Andacht in den Verfolgungen und Aengsten der Zeit sprechen aus ihren ungeschminkt frommen Tönen lebendig zum Herzen. Allein böhmische Melodien sind sie nur in so weit, als wohl die meisten derselben in Böhmen entstanden sind, jedoch nach allgemein herrschender christlicher Weise, nach den 8 Kirchentönen, die damals noch allgemein für alles Kirchliche galten. Der Geist der ganzen Verbrüderung und des dichtenden Individuums spricht sich darin auf eine allgemein apostolisch christliche, dabei ihrer besonderen Lage anpassende Weise kernhaft und würdig aus. Nicht allein von Huß wurden Lieder darin aufgenommen, sondern auch frühere Waldensische (sie standen mit den Waldensern durch die Weihung ihrer Bischöfe ꝛc. in Verbindung), wenigstens aus dem 14. Jahrhundert. Alle diese Melodien sind völlig nach der ächten kirchlich herrschenden

Art, was die äußere Form betrifft, nur der inwohnende fromme Geist, der freilich Alles thut, giebt ihnen die fromm wirkende Kraft. Dies und das traurige Schicksal der Brüderschaft brachte ihnen überall großen Antheil, denn schon Georg Podiebrad (1458—71), obschon Haupt der Calixtiner, sah sich genöthigt, in ihre Verfolgung zu willigen. Daß Lieder, in der Volkssprache gedichtet, wie sie schon von Huß und seinen Gehülfen eingeführt worden waren, großen Antheil, besonders in solchen Zeiten der Bedrängniß, finden mußten, ergiebt sich von selbst. Darum werden auch die vereinigten Brüder zeitig bei Festsetzung ihrer Kirchenordnung für ein eigenes Gesangbuch gesorgt haben, was um so eher geschehen konnte, da in Prag bereits 1475 die erste Druckerei angelegt worden war. Wann aber ihr erstes Gesangbuch erschien und wie viele Auflagen, Vermehrungen und Verbesserungen es erlebte, läßt sich kaum mit Zuverlässigkeit bestimmen. Man kennt eine Sammlung von beinahe 400 Liedern mit den Melodien vom J. 1539. Als die letzte wird die Ausgabe vom Jahr 1566 angegeben, die auch noch von mehreren Sammlern aufbewahrt wird. Aus der Vorrede derselben ersieht man, daß viele dieser Gesänge bereits seit mehr als 100 Jahren im Gebrauche gewesen waren. Aber auch diese letztgenannte Ausgabe gehört zu den Seltenheiten, weil hauptsächlich die Jesuiten von 1621 an ihre heftigsten Verfolgungen bis auf das Gesangbuch erstreckten und so viele Exemplare desselben vernichteten, als sie davon nur habhaft werden konnten. Daß Luther nicht wenige dieser Melodien der böhmischen Brüder aufgenommen hat, ist eben so bekannt als erwünscht. Nur sind sie seit der Zeit vielfach verderbt worden. Der Ruhm derselben ist darum nur noch höher gestiegen und Viele, die ihr Lob verkündigen, sind leider nicht selten solche, die sie in ihrer Urgestalt nie gesehen haben und nun darüber bloß phantasiren anstatt zu berichten. Sogar von den überaus wirksamen, altkirchlichen, tief in die Seele greifenden Harmonien dieser böhmischen Chorale ist so mancherlei gepriesen worden, daß man nicht genug Worte über ihre Erhabenheit hat finden können; allein die ganze Herrlichkeit wird so lange unter die grundlosen Annahmen gerechnet werden müssen, bis man uns ein altharmonisirtes Choralbuch der vereinigten Brüder aufweisen wird, das bis jetzt noch Keiner gesehen hat. Alle Harmonisirung derselben, die wir kennen, ist ein Werk der Lutheraner aus dem sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderte. Ist es aber nicht zur Hälfte mindestens die Kraft und Eigenthümlichkeit der harmonischen Verknüpfung, welche diesen Gesängen ihre tiefe Wirksamkeit sichert? Man vergl. Choral. Immerhin wurde aber Alles, was mit diesen heftig und anhaltend verfolgten Sectirern zusammenhängt, für ketzerisch und nicht dem Wesen des Landes rechtlich zugehörend angesehen, so daß also auch der Einfluß dieser Asceten mehr für das Ausland, als für Böhmen selbst stärkend wirken konnte. — Wo der Fanatismus so überschwenglich herrscht, als im 15ten und 16ten Jahrhunderte in Böhmen; wo durch unaufhörliche und wüthende Kriege Krankheit, Hungersnoth und Theuerung ein Volk so schwer drücken, als in jenen Zeiten die Böhmen gedrückt waren, da müssen im Allgemeinen Künste und Wissenschaften darnieder liegen. Nichts als Zänke der Theologen, die meist leidenschaftlich aber nichts besser machen, durchtobten das Land, bis einige Regenten des österreichischen Hauses den Wissenschaften und

Künsten wieder aufhalfen. Für Emporbringung der Tonkunst sorgte vorzüglich zuerst wieder der sonst so unduldsame Rudolph II. (1576) durch seine gut besetzte Capelle, die jedoch keineswegs allein aus Böhmen, sondern auch, und zum großen Theile, aus Italienern bestand, die damals bedeutend von den Höfen vorgezogen wurden. So gewann denn auch sichtbar die italienische Tonkunst großen Anhang im Lande und veränderte das Volksthümliche auffallend. Noch mehr geschah das unter dem Jesuitenzögling Ferdinand II. (1619—37), wo, zur Zeit der härtesten Vertreibung oder Hinrichtung der Protestanten aus Böhmen, die Jesuiten für alle Art äußeren Religionsglanz eifrigst sorgten und auch die Musik in den Kirchen dazu verwendeten. Jedes Kloster und jede Kirche erhielt eigenes Vermögen zur Bestreitung einer regelmäßigen Chormusik, mit Ausnahme der sehr reichen Klöster, die es sich zur Ehre rechneten, ihre angenommenen Chormusiker aus eigenen Mitteln zu erhalten. In der Regel waren es 6 bis 8 Singknaben, die von den Klöstern ernährt und gekleidet wurden und mit den nöthigen Instrumentalisten unter einem Regenschori standen. Da aber die Singknaben von Klöstern und Kirchen nur erst dann aufgenommen wurden, wenn sie die nothwendige Sicherheit und Fertigkeit zur Ausführung der Kirchenmusik erlangt hatten, so sahen die meist armen Eltern auf dem Lande und in den Städten, gelockt von der schönen Versorgung, so früh als thunlich auf Erlernung der Musik, damit ihre Kinder von irgend einem Kloster gewählt werden möchten. Dies und die natürliche gute Anlage der Böhmen zur Musik machte das Betreiben der Tonkunst immer allgemeiner, so daß man auch in den kleinsten Dörfern auf musikalische Fertigkeiten mehr zu halten anfing, als auf alles Andere, was nicht selten sogar darüber bedeutend vernachlässigt wurde. Auch Ferdinand III. (1637—57) fuhr in Begünstigung der Tonkunst fort und suchte auf den verschiedensten Wegen manchen Druck des Volkes vergessen zu machen. So war es denn durch die Liebe der Herrscher zur Tonkunst und durch die Pflege derselben von Seiten der katholischen Geistlichkeit, namentlich der Jesuiten, denen in ihren Seminarien Musik als Haupterholung galt, dahin gekommen, daß man eher an einem Schullehrer alles Andere, nur nicht tonkünstlerische Fertigkeit vermißt hätte. Man sah bei der Wahl eines Schullehrers vor allen Dingen darauf, ob er als ausübender Musiker im Lande selbst, oder noch lieber außerhalb des Vaterlandes ein gewanderter Mann sey. Und so wurde es denn Sitte unter den Ausdrücken „Prager Musikanten" und „Prager Studenten" Eins und dasselbe zu verstehen. Da die Liebhaberei des Hofes und der Geistlichkeit sich so stark dafür aussprach, nahmen auch die Großen des Landes dieselbe Richtung und hielten zum Glanz ihrer Häuser viel auf geschickte musikalische Diener oder Leibeigene, die immer mehr zur Musik angehalten wurden. Seit Joseph I. (1706—1711), welcher selbst mehrere Instrumente meisterlich spielte, wurde die Tonkunst in allen seinen Landen mächtig gefördert; am meisten, scheint es, in Böhmen, wo fast auf allen Dörfern Musikschulen angelegt wurden, die durch die Vorliebe der Einwohner für diese Kunst den besten Fortgang hatten. Nicht nur Gesang und Streichinstrumente, sondern auch, und fast vorherrschend, Blasinstrumente wurden erlernt. Unterhaltungsmusik schien ihr Hauptaugenmerk zu seyn. Alles, was zur Lust des Lebens diente, wurde am näch-

sten vorgenommen, der immermehr geliebten musikalischen Wanderungen und der nothwendigen Fertigkeiten wegen, die von den Edlen des Landes und selbst von den Klöstern verlangt wurden. Der Kammerstyl wurde daher hauptsächlich ausgebildet. Kräftiger, frischer, fast an das Komische grenzender Tonrhytmus zeichnete die Böhmen, mit deren Eigenthümlichkeit diese Richtung zusammentraf, bald vorzüglich aus, weit mehr als ihr Gesang, worin Sachsen und Baiern nach den glaubwürdigsten Zeugnissen sie bei Weitem übertrafen. Märsche, allerlei Tänze, Sonaten, kleine Parthien für Blasinstrumente wurden mit eigenthümlicher Lebendigkeit ausgeführt, besonders durch rhythmische Accentuation eindringlich. Unter Kaiser Karl VI. (1711—1740) stieg ihre praktische Tonkunst auf die höchste Höhe. 1723 gab dieser Monarch den Böhmen ein musikalisches Schauspiel, das einzig in seiner Art blieb. Er ließ bei Prag unter freiem Himmel von mehr als 1000 Sängern und Instrumentalisten eine Oper aufführen, die von vier Capellmeistern von vier Anhöhen herab dirigirt wurde. Zu diesem damals unerhörten Musikfeste hatten sich Musiker von allen Orten her eingefunden; der Kostenaufwand soll sich auf 300,000 Gulden belaufen haben. Wir wundern uns nicht darüber, wenn der Effect den Erwartungen wenig entsprach und das seltsame Unternehmen keine Nachahmung fand. Fast nicht weniger als die Kaiser und Regenten hatten die Literaten-Brüderschaften und die Klöster, die auf glänzenden Gottesdienst hielten, die Musik in Aufnahme gebracht, so daß behauptet wird, es habe zu Karls VI. Zeiten am herrlichsten um die böhmische Kirchenmusik gestanden. Zu dieser Höhe hatte das benachbarte Dresden, dessen Musik höchst ausgezeichnet war, nicht das Wenigste beigetragen, denn vorzüglich in der ersten Hälfte des 18ten Jahrhunderts wanderten die besten böhmischen Künstler so zahlreich nach Sachsens Hauptstadt, und hielten sich des äußeren und inneren Gewinnes wegen so gern eine geraume Zeit dort auf, daß es ordentlich zum guten Ton gehörte und zur größten Empfehlung gereichte, wenn ein practischer Musiker dort Aufnahme gefunden hatte. In dieser Zeit brachte auch der Graf Franz Anton von Spork aus Frankreich die ersten Waldhornisten mit nach Böhmen, wo das Instrument bald so beliebt wurde, daß es nicht nur in Städten, sondern überall, auch auf dem Lande, geblasen wurde. Nicht lange, und man hatte auch hier auf dem Horn sehr bedeutende Meister aufzuweisen. Auch die italienische Oper zu Prag soll besonders 1770 unter der Direction des Herrn Bustelli viel zur Belebung der dortigen Tonkunst beigetragen haben. Damals war auch Righini als junger Künstler hier und bildete sein Talent. Demnächst werden die Cisterzienser und vor Allem ihr Kloster Ossegg gerühmt. Im Ganzen wird die zweite Hälfte des 18ten Jahrhunderts als das goldene Zeitalter der böhmischen Tonkunst angesehen. In der That gab es hier bedeutende Orgelspieler, große Violinisten, sehr ausgezeichnete Hoboenbläser, hauptsächlich in dem an Sachsen grenzenden Theile, so wie sich die Trompeter vorzüglich in den an Mähren grenzenden Gegenden hervorthaten. Mit der Harfe zog man schon damals durch die Straßen und begleitete sie gewöhnlich mit dem Triangel, wie Burney berichtet. Alle Theater Europens hatten in jenen Zeiten mehr oder weniger Böhmen in ihren Orchestern. Mozart's Opern, z. B. „Figaro", „Don Juan", „Cosi fan tutte", „Clemenzo di Tito", wurden, wie

Jedermann weiß, in Prag zuerst anerkannt und gewannen von hier aus ihren Ruf. Mozart selbst hatte zum Ruhme der Böhmen geäußert: „die Prager sind es, die mich verstehen". — In diesen Glanzzeiten vorzüglich der zweiten Hälfte des 18ten Jahrhunderts hatte das Land seine berühmtesten Musiker aufzuweisen. Misliwetschek, ein Müllerssohn aus Prag, wurde selbst in dem damals hochgefeierten Italien sogar als Operncomponist anerkannt; Gaßmann, Hofcapellmeister und Lehrer Salieris; die Benda; die beiden Stamitz; Seegert, theoretisch und practisch großer Organist; Brixi, Capellmeister an der Metropolitankirche; Werner, größter Violoncellist seiner Zeit; Neubauer; Dussek; die beiden Kotzeluch; Vinz. Maschek; Kucharz; Lozuk; Joh. Rösler; Gyrowetz; Hekart; Praupner, Violinist; Witassek; Joh. Wenzel; Joh. Kutschera; Wranitzky; Neicha; Anton Grams, großer Contraviolon.; Joh. Leitel, Virtuos auf der Hoboe und Flöte; Wenz. Dwarnik, auf der Clarinette; Tomann auf dem Fagott; die Gebrüder Kuner auf der Hoboe; Gotth. Stolle, auf der Posaune; Gelineck; Hauschka; Kraft; Hurka; Cibulka; Fiala u. s. w., die sämmtlich unter ihrem Namen nachzusehen sind. Auch als Sänger zeichneten sich mehrere aus, z. B. Kussy; Anton Ramisch; Josepha Duschek, an welche sich nicht wenige Dilettanten anschlossen. Maresch hatte die russische Hornmusik erfunden und eingeführt. Selbst Wanhall darf nicht unerwähnt bleiben, und Punto wird nur der Patriarch des Waldhorns genannt, dessen ungeheure Fertigkeit mit einem so weichen und so kräftigen Ton sich vereinte, daß Alle über die ganz eigenthümliche Behandlung seines Instruments entzückt waren. Tomaschek und Moscheles sind ganz ausgezeichnet hervorzuheben. Wenn man, was in der Regel geschieht, den Ritter Christoph Gluck unter die böhmischen Musiker zählt, zieht man die Grenze doch ein wenig zu weit. — Noch haben wir ein besonderes Augenmerk auf ihre Tanzmusik zu richten, worin sie früher eigenthümlich waren und lange sich durch eindringenden Rhythmus auszeichneten. Anfangs extemporirte man die Tänze, bis Weber dies Verfahren ungenügend fand und seine Tänze aufzeichnete. Nach ihm erwarb sich Pichl in dieser Compositionsart Ruhm und allgemeinen Beifall, obgleich seine Tänze weder an Melodie noch Harmonie reich genannt werden können. Damals war aber auch das Orchester noch nicht besonders, vorzüglich fehlten die Bläser, die Cibulka besser fand und wackerer benutzte. Er brachte die Tanzmusik auf eine Höhe, die vor Allen Dionys Weber überflügelte. Seit 1800 that sich D. Weber in einer Menge Menuetten, Allemanden und Ländlern durch Erfindung, Instrumentation und Durchführung so sehr hervor, daß Abt Vogler selbst gestand, er habe nie eine Arbeit dieser Art für ein so reiches und schön benutztes Orchester für möglich gehalten. Nur Witassek und Tomaschek standen ihm hierin am nächsten und der Letzte würde nicht hinter ihm geblieben sein, wenn er mehr Tanzmusik zu liefern gesonnen gewesen wäre. Hierin trieben die Böhmen aber einen solchen Luxus, daß schlechthin jeder Ball seine eigenen und neuen Tänze haben mußte, am meisten im Carneval, worin die Böhmen mit den Italienern wetteiferten. Daher vermehrten sich die Tanzcomponisten ins Ungeheuere. Alles, was Füße hatte, lief in die Tanzproben, daß der Saal gestopft gefüllt war. Oft wurden ganze Körbe und Schubkarren mit neuen Tänzen zur Probe gebracht. Da kam dann auch die

Tanzmusik immer mehr herunter, wie bereits Manches heruntergekommen war. Hauptsächlich wird die italienische Oper angeklagt, die bis zum Anfang des 19ten Jahrhunderts vortrefflich blieb, daß durch sie die böhmische Kirchenmusik ins Sinnliche und Tändelnde heruntergedrückt worden sey und so bedeutend, daß man behauptet, Böhmen habe zum verschlechterten Geschmacke in der Kirchenmusik des übrigen katholischen Deutschlands das Meiste beigetragen. Wenn Böhmen seinen Tomaschek ehren wollte, wie er es verdient, würde man ihm das nicht nachsagen können. Dann ist es nicht grundlos, wenn man annimmt, das Sinken der böhmischen Tonkunst, hauptsächlich von 1800 an, sey eine Folge der Einführung der Normalschulen und der Abnahme der Stifte. — Gewiß ist es, daß die Musik seit dem Beginn des 19ten Jahrhunderts so weit gekommen war, daß man Mühe hatte ein gutes Orchester zusammen zu bringen, das mehr als ordinäre Lohndienste thäte. — Wenn auch jetzt mehrere sachkundige Männer wiederum sich für die alte Kirchenmusik ohne alle Instrumente erklären und namentlich die Palestrina'sche Art als die noch jetzt vorzüglichste ausgeben, so rechnen wir es dennoch nicht an und für sich zum Verderben, wenn Böhmen überall, auch in den Kirchen, die Musik mit Instrumentalbegleitung vorzieht; nur bessere, der Kirche anpassende, Tonstücke, nicht im Operngeschmacke componirte, sollten gewählt und namentlich die Werke Tomaschek's nicht vernachlässigt werden. Nicht in der Instrumentalbegleitung, sondern in den geschmacklosen Wahlen und im schlechten Vortrage liegt das Uebel, was allerdings so groß geworden war, daß die auf ihre Anlagen und Fertigkeiten in der Tonkunst stolz gewordenen Böhmen das Verderben selbst zugestehen mußten. Da entschlossen sich die verständigsten und ihr Vaterland liebenden Großen des Landes, um diesem Verderben zu steuern, zu einem Bunde, welcher der Tonkunst wieder aufhelfen sollte. Das beste Mittel schien ihnen die Errichtung eines Conservatoriums der Musik nach dem Vorbilde Italiens und Frankreichs. Sie errichteten es im Herbste 1810 in Prag und stellten den längst ausgezeichneten Dionys Weber als Director an die Spitze desselben (s. Conservatorium). Seit dieser Zeit ist nun zwar Vieles geleistet worden, allein das Werk der Erhebung geht stets langsamer, als das des Versinkens. Es bleibt also immer noch Bedeutendes zu thun, wenn sich das Land auch in dieser Hinsicht wieder auf seine schon behauptete Stelle erheben will. Zwar liebt das Volk noch immer die Musik, und es vergeht selbst auf dem Lande selten ein Ehren- und Freudentag, an dem nicht Trompeten und Pauken erklängen; die Feldmusik der böhmischen Regimenter gehört immer noch zu den vorzüglichen, wie die österreichische; die Bergleute lieben nach wie vor ihren Triangel, manche Gebirgsgegenden ihr Hackebret und das Egergebiet ganz besonders den Dudelsack, und behandeln diese Lieblingsinstrumente vorzüglich, allein es gehört mehr dazu, soll das Land sich seiner alten Ehre wiederum mit Recht erfreuen. Es ist daher immer noch, Prag ausgenommen, im Ganzen das Land der verstimmten Harfen. — Noch ist einer eigenen Musik der Stockböhmen zu erwähnen. Sie nehmen Trinkgläser, füllen sie mehr oder weniger mit Wasser, womit sie ihnen den verlangten Ton geben und schlagen sie dann mit hölzernen Stöckchen, die mit Tuch umwunden sind. Auch füllen sie einen Krug theilweise mit Wasser, spannen ein Stück Leder mit einigen Pferdehaaren dar-

über, welche sie mit angefeuchteten Händen hin und her ziehen, wodurch Töne hervorgebracht werden, die der Baßgeige ähneln. Man vgl. A. v. Riegger, Materialien zur alten und neuen Statistik von Böhmen. 13 Stücke. Leipzig und Prag 1787—1791. Dlabacz, Allgemeines historisches Kunstlexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien. 3 B. Prag. 1818. Die Leipz. allgem. musik. Zeit. † b.) (Schilling's Universal Lexikon der Tonkunst, 1. Bd., Stuttgart 1835, S. 699—707; kannte die vorstehende Abhandlung im österr. Archive von 1824 nicht.)

c) Die böhmischen Cancionale.

Das Singen heiliger Lieder war jederzeit fast bei allen Völkern ein wesentlicher Theil des Gottesdienstes, sie mochten nun Verehrer des wahren Gottes, oder Heiden und Götzendiener sein. Denn der Kirchengesang ist eines der wirksamsten Mittel der Erbauung, da sich in ihm Dichtkunst und Musik vereinigen, das menschliche Herz auf religiöse Weise zu rühren. Wenn schon in der apostolischen Zeit des Christenthums die gottesdienstlichen Versammlungen von erhebenden Hymnen wiederhallten, so geschah dies später noch mehr, nachdem man die wohlthätigen Wirkungen des Gesanges zur Erweckung der Andacht und des religiösen Sinnes mehr und mehr kennen lernte. Die christliche Kirche bediente sich zuerst der Psalmen und der aus einigen Versen der h. Schrift componirten Doxologien und Hymnen, bald aber auch anderer religiöser Gesänge; aus dem 4. und 5. Jahrhunderte haben sich mehrere von Ambrosius, Prudentius u. a. erhalten (Dom h. Sänger, von Silbert, Wien 1820, Rambach, Anthologie christl. Ges. nach der Zeitfolge geordnet, Altona 1817.) Der sog. ambrosianische Lobgesang: „Te Deum laudamus" fand die allgemeinste Theilnahme. Am meisten verdient um die Ausbildung des Kirchengesanges machten sich Ambrosius und Papst Gregor der Große im 6. Jahrhunderte; allgemein bekannt ist der ambrosianische und gregorianische Kirchengesang; der letztere mit Noten gleicher Länge, ist in mancher Beziehung unserm Choral verwandt, der ambrosianische, mit Noten verschiedener Länge, hat mehr den Character des Recitativs. Der feierlich ernste gregorianische Gesang wurde durch eine von diesem großen Papste gestiftete Sängerschule vollkommen ausgebildet und allmälig in der gesammten Kirche verbreitet. Bald belebten den schönen gregorianischen Gesang der Orgel Töne, ein würdiger Nachhall der Engelchöre. (Alzog, Universalgeschichte der christlichen Kirche, 5. Aufl. S. 102, 197, 208). Es wurden aber in der alten Kirche und im Mittelalter die Kirchengesänge nicht von der Gemeinde, sondern vom Chor und den Geistlichen gesungen. Doch gab es auch Wechselgesänge, an denen die Gemeinde Theil nahm (Antiphonien). Im Mittelalter verlor der Kirchengesang dadurch viel, daß er größtentheils lateinisch, mithin den Laien unverständlich war. Zu dem Althergebrachten der Art kamen aus dem Kreise der Franziskaner einige tiefgefühlte Lieder. Der kirchliche Volksgesang entstand bei außerordentlichen Festlichkeiten und unter Verbrüderungen, bei denen die Gemeinde stärker als gewöhnlich in Anspruch genommen wurde. Er wuchs in Deutschland aus dem Kyrie

Eleison hervor, der als Refrain schon vor Alters im Volkschore gesungen wurde, und bildete sich schon lange vor der Reformation aus (Alzog S. 678). „Aber der Kirchengesang (sagt Hase, Kirchengeschichte, 6. Aufl. S. 430) ist erst durch Luther zum heiligen Volksgesange geworden, indem die wiedergebornen Hymnen der alten Kirche mit den Liedern seines eigenen Herzens zu einem Strome heiliger Poesie in der deutschen Kirche wurden, die ihre tiefsten Lebensklänge in sich aufnahm, so daß die einzelnen Lieder als die Blätter eines großen lyrisch epischen Gedichtes erscheinen, welches der Geist des christlichen Gesanges im Laufe der Jahrhunderte dichtete. Mit Luther machte Hans Walter die Kirchenmusik volksthümlich als Choral der Gemeinde, die aus den altkirchlichen Harmonien und aus dem Volksgesange zugleich entsprungen, von einem kunstverständigen Chore nur geleitet und mit motettenartigen Gesangstücken durchflochten wurde. Auch der Meistergesang, als vornehmlich in protestantischen Städten blühend, wandte sich auf biblische Gegenstände, auf welche das Hauptsingen ausdrücklich beschränkt wurde."

Die Quellen des von Luther geschaffenen Kirchenliedes (sagt Gräsſe, allg. Literärgeschichte, 3. B. 1. Abth. S. 629) waren Gesänge der alten lateinischen Kirche, die er entweder übersetzt, oder, wenn sie schon verdeutscht waren, besser bearbeitete, dann mittelalterliche deutsche Volksgesänge, theils weltliche Lieder und Melodien, theils endlich Originallieder und Originalmelodien, theils von ihm selbst, theils von Andern erfunden. In allen lutherischen Liedern liegt eine solche Kraft, aber auch eine so vollkommene Seelenfreudigkeit und ruhige Gottzuversicht, daß sie dem Volke unwillkürlich den Glauben einflößen mußten, nur die vollständige Ueberzeugung spreche aus ihnen, und darum schon allein mußten sie einen festen Glauben erhalten und stärken, was es erklärlich macht, warum mehrere dieser Lieder in den Religionskriegen zu förmlichen Schlachtliedern wurden. Uebrigens dürfte auch der spitzfindigste Kritiker schwerlich an ihnen etwas Gezwungenes, Unverständliches oder Mattes entdecken. Alles ist gleich gut gemeint, gleich herzlich, gleich melodiös und singbar, denn auch die Reime stimmen gut, und die Worte sind trefflich gewählt und verbunden. Man kann am besten ihre Kraft und wundervolle Begeisterung durch eine Vergleichung mit den modernen geistlichen Gesängeu unserer Lichtfreunde, Deutschkatholiken und anderen derartigen Revolutionäre auf dem Gebiethe des Glaubens erkennen, für die der Namen Gassenhauer eher paßt, als der von Kirchenliedern. Was das Metrum betrifft, so haben die Lieder Luthers zum Theile ein jambisches, nur bei denen, die Uebersetzungen lateinischer Hymnen sind, ist ein solches schwer zu erkennen." Ihre Verbreitung geschah entweder durch einzelne Abdrücke oder Gesangbuchblätter, die besonders zu Nürnberg, Augsburg, Leipzig, Eisleben, Lauingen, Mühlhausen und Erfurt (hier beschäftigten sich 1524—25 vier Drucker mit dem Abdrucken solcher Lieder) und dann durch einzelne Gesangbücher, deren erstes 1524 herauskam, aber nur 8 Lieder enthält. Nachdem nun somit für die Gesangbücher der Weg gebrochen war, folgte eine so bedeutende Anzahl derselben hinter einander, daß im J. 1571 schon 187 größere und kleinere existirten."

Das älteste katholische Gesangbuch ist von Michael Vehe: Ein New Gesang-

büchlein Geyſtlicher Lieder. Leipzigk, durch Nickel Wolrab 1537. 8. (neu herausg. von Hoffmann von Fallersleben, Hannover 1853). Spätere katholiſche Geſangbücher ſind von Witzel, Cöln 1550, von Johann Leiſentritt von Olmütz, Domdechant zu Bautzen, eb. 1567, das regensburger 1570, münchner 1586, kölner 1610, das Groß Catholiſch Geſangbuch von Corner, Fürth 1625, und geiſtl. Nachtigal, von demſ, Wien 1649 und 1658, das neiſſer Geſangbuch unter dem Titel: Geiſtlicher Paradeiß Vogel, 1. Ausg. wahrſcheinlich 1625, dann Neiſſe 1663, das mainzer 1628 u. m. a.

Zur Verherrlichung des kath. Gottesdienſtes wirkten, wie früher die Malerei, Plaſtik und Poeſie, nun auch die Kunſt der Töne mit. Im 14. Jahrhunderte wurden beſonders die Niederländer durch einen ernſten Styl die Lehrer in der Kirchenmuſik. Sie hatte aber etwas Steifes und Gelehrtes an ſich und artete bald darauf in betrübender Weiſe aus. Die Componiſten wählten zu ihrem Thema profane, gemeine und ſelbſt unzüchtige Arien. Ueber dieſe Entheiligung der Kirchenmuſik wurde beſonders auf dem Concil zu Trient ernſte Klage geführt und gefragt, ob ſie nicht vielmehr ganz abgeſchafft werden ſollte: da hob ſie das Genie Paläſtrina's (geb. 1524) abermals zu ihrer höheren Würde empor und ſicherte ihr für immer den Beſtand. (Alzog S. 854).

In Böhmen und Mähren hatte kaum das Licht des Chriſtenthums zu leuchten begonnen, als auch das Singen beim Gottesdienſte in Uebung kam. Man ſang zunächſt die Liturgie oder die Meſſe und weil dieſelbe Anfangs in der gemeinen Landesſprache gehalten wurde, konnte das ganze Volk mitſingen. Nebſt der Meſſe wurden beſonders die canoniſchen Tagzeiten bei Tag und Nacht in den Kirchen geſungen. Außerdem waren aber auch geiſtliche Lieder bei häuslichen Uebungen der Andacht im Gebrauche. Ja es war beinahe keine Feierlichkeit, ſie mochte entweder die Kirche oder den Staat betreffen, kein außerordentlicher Vorfall, welcher nicht durch andächtige Geſänge wäre gleichſam eingeweiht und verherrlicht worden. Obwohl der Kirchengeſang, ſeit deſſen Einführung in dieſen Ländern, vornehmlich von der Geiſtlichkeit und andern Kirchendienern beſorgt wurde, ſo ſtimmten doch auch die Laien und das ganze bei dem Gottesdienſte verſammelte Volk heilige Lieder mit an und erbauten ſich durch gemeinſchaftliches Singen zur Andacht. Die Erlernung des Pſalters und Kirchengeſanges gehörte zu den gewöhnlichen Schulübungen ſowohl der männlichen als weiblichen Jugend. Seit der Regierung Carl IV. († 1378) bekam der Gottesdienſt, vorzüglich aber die Kirchenmuſik, eine weit glänzendere Geſtalt. Er vermehrte die Anzahl der Domherren, Prieſter und anderer Kirchendiener, ſowohl bei der erzbiſchöflichen Kirche zu Prag, als auch bei anderen Stiftskirchen im Lande; er errichtete bei der erſten ein beſonderes Collegium der Manſionarien, deren Pflicht es war, die Tagzeiten von der ſeligſten Jungfrau zu ſingen; er führte faſt alle damal bekannte geiſtliche Orden ein und baute ihnen Klöſter und Kirchen; er ſtiftete zu Prag eine eigene Singſchule für Knaben, welche man Bonifanten nannte; und durch alle dieſe Anſtalten brachte er es dahin, daß Gottes Lob Tag und Nacht ohne Aufhören erſchallte. In ſpäterer Zeit vereinten ſich in vielen Orten des Landes muſikkundige Männer in Geſellſchaften, welche man Literaten nannte

und die Aufgabe hatten, bei dem Gottesdienste geistliche Lieder anzustimmen und dem übrigen Volke den Ton und die Melodie der Gesänge anzugeben. Diese Gesellschaften erhielten sich bis in Joseph II. Tage (S. meine Abhandlung. über dieselben im 5. H. d. Schr. d. hist. Sekt. S. 97—102 und Wolfkron's Abhandlung über den Meistergesang, eb. 7. H. S. 4—54). Die Messen und Tagzeiten, wie die Psalmen, Hymnen, Prosen, Sequentien u. s. w., sang die Geistlichkeit nur in lateinischer Sprache; in der böhmischen Sprache wurde der Gottesdienst seit Carl IV. nur im Benediktiner-Kloster Emaus zu Prag gehalten. Die Laien sangen von der Einführung des Christenthums an gewöhnlich das Kyrie eleyson, welches sie in ihrer Mundart Krloß, Krleß aussprachen. In der Folge kamen verschiedene andere geistliche Lieder hinzu, worunter das vom h. Bischofe Adalbert (um das Jahr 972) verfaßte: Hospodine pomiluy ny! das feierlichste und gewöhnlichste Kirchenlied bei allen fröhlichen und traurigen Begebenheiten wurde, das vom prager Erzbischofe Ernst (um das Jahr 1350) zur Ehre des heil. Wenzel, des böhmischen Landes- und Schutzpatrons, verfaßte: Swaty Waclawe! noch jetzt in allen Kirchen Böhmens, Mährens u. a. Länder im Gebrauche ist. Seit Carl IV. Regierung stieg die Zahl der in böhmischer Sprache verfertigten geistlichen Lieder fast ins Unendliche. Schon in den ältesten geschriebenen Gesangbüchern findet man auf jede Feierlichkeit, auf jedes Fest der Heiligen mehrere Lieder, mit welchen das Volk nicht nur in der Kirche, sondern auch bei Hause und auf den Gassen seine Andacht unterhielt. Diese Lieder waren, so weit es der Reim gestattete, aus der h. Schrift und den Kirchenlehrern zusammengesetzt und hatten in der reinen und ungekünstelten böhmischen Sprache eine ungemeine Anmuth. Sie waren meistens von den Prager Erzbischöfen, Prälaten und Domherren verfaßt. Die Literaten-Gesellschaften förderten insbesondere auch den böhmischen Kirchengesang auf das Eifrigste. Wie viel man in Böhmen und Mähren auf die vollkommene Einrichtung der musikalischen Chöre und der Kirchenmusik überhaupt hielt, zeigen die prächtigen Gesangbücher, welche sich noch erhalten haben. Sie wurden meistens auf Pergament im größten Format mit unglaublichem Fleiße und Zierlichkeit geschrieben, mit den schönsten und künstlichsten Malereien, Porträten, Vergoldungen und auf andere Weise geziert. Nach Einführung der Buchdruckerkunst in Böhmen und Mähren (in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts) kamen beinahe unzählige Gesangbücher (böhm. Kancyonaly) zum Vorscheine. In dieser Pflege der Kirchenmusik und geistlichen Poesie übertrafen die böhmischen oder mährischen Brüder alle anderen Religionsgenossenschaften*). Diese Sekte bildete sich im 15. Jahrhunderte. Mißmuthig über die Zugeständnisse, welche den Katholiken gemacht

*) Von dem Alterthume und Gebrauche des Kirchengesanges in Böhmen, von Voigt, in Born's Abhandlung 1. B. Prag 1775, S. 200—221. Diese Abhandlung steht ziemlich vereinzelnt, während sich anderwärts, besonders in Deutschland, das Kirchenlied reicher Literaturen erfreut. Wir nennen nur: „Bona de divin. Psalmodia; Gerbert, de cantu et musica sacra, 1774"; Forkel, Gesch. der Musik, 1788; Kiesewetter, Geschichte des Ursprungs und der Entwicklung unserer heutigen Musik, 1834; Mone, Hymnen; Daniel, Thes. hymnol. 1841; Kehrein, Kirchen- und relig. Lieder aus dem 12.—15. Jahrhunderte, 1853; Hoffmann von Fallersleben, Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit, 1832, 2. Aufl. 1854; Hölscher, der

wurden, und über das Verschwinden des evangelischen Geistes, trennte sich (seit 1450) von den Calixtinern (Kelchnern) eine kleine Schaar, vornehmlich Ueberreste der Taboriten, aber durch die Noth geläutert. An die Ostgränze verwiesen, verbreiteten sich ihre Gemeinden unter schweren Verfolgungen in Böhmen, Mähren und Polen, ließen ihre ersten Bischöfe von Waldenserbischöfen weihen und nahmen Ueberreste der Waldenser oder Pikarditen nebst andern stillen Frommen in sich auf. Arm, bibelfest und friedfertig, in einer Stufenfolge von Anfängern, Fortschreitenden und vollkommenen, verwarfen sie die Heiligen und Prälaten der kath. Kirche, lehrten eine mystische Vereinigung des Körpers Christi mit Brod und Wein, wollten nicht die alleinseligmachende Kirche, sondern nur Glieder derselben sein, und bewahrten durch eine Kirchenzucht im Geiste der ersten Jahrhunderte ein sittlich strenges, inniges, frommes und beschränktes Leben (Hase S. 348).

Die böhmisch-mährischen Brüder vermehrten sich im 15. Jahrhunderte in Böhmen und Mähren so sehr, daß sie in beiden Ländern nicht nur viele Gemeinden ihrer Religion stifteten und dieselben mit den nöthigen Predigern und Pastoren besetzten, sondern auch Bischöfe ihres Religions-Bekenntnisses aufstellten und viele öffentliche Schulen, dann Erziehungshäuser für die Seelsorgs-Candidaten, welche sie Collegia fratrum nannten, errichteten.

Ihre vorzüglichsten öffentlichen Schulen und zugleich Collegien oder Convictorien waren, nach dem Beschluße der 1584 zu Jungbunzlau in Böhmen gehaltenen Synode, zu Jungbunzlau, dann zu Eibenschitz, Prerau, Proßnitz und Fulnek in Mähren, da nach der Bestimmung dieser Synode die vorzüglichsten Schulen immer nur bei dem Sitze der Senioren der Brüder erhalten werden sollten. Das ansehnlichste Collegium war aber jenes zu Eibenschitz, an welchem der berühmte wittenberger Professor der Philosophie, Esrom Rudinger, Schwager des berühmten Joachim Camerarias, 1575—1588 die Gottesgelehrtheit lehrte. Er schrieb während seines Aufenthaltes in Eibenschitz für das Collegium daselbst das Lehrbuch: „Libri Psalmorum Paraphrasis latina, quæ oratione soluta breviter exponit sententias singulorum, ex optimorum Interpretum veterum et recentiorum rationibus etc. Excerpta omnia e Scholis Esromi Rudingeri, in ludo literario Fratrum Boemicorum Euanzicii in Moravia et nunc primum edita. 1580. Gorlicii Excusum in officina Typographica ambrosij Fritschij A. D. 1581, 3 B. 4".

Zur festen Begründung der Liturgie und Kirchendisciplin und Einführung einer guten Lehrart in den Schulen der Brüder, mußten sie für gute gottesdienstliche und Schulbücher sorgen. Anfangs ließen sie dieselben außer Landes drucken.

---

deut. Kirchenl. vor der Reformation, 1848; Bollens, der deutsche Choralgesang der kath. Kirche, 1851; Wackernagel, das deutsche Kirchenlied, 1848 (ein codex. diplom. f. d. protest. Kirchenl. seit Luther, auch die vorluth. Zeit berücks.); Gärtner, Te Deum laudamus. Groües kath. geistl. Liederbuch, 1. B. Wien 1854 (mit einer einleitenden und geschichtlich kritischen Abhandlung über das kathol. Kirchenl. überhaupt und das deutsche insbesondere — gegen die Protestanten, namentlich Wackernagel); Cunz, Geschichte d. deutsch. Kirchenlieder vom 16. Jahrhundert bis auf unsere Zeit, 1. T. 1855. S. auch die Volkslieder von Erk, Erlach, Uhland u. a., Weinhold's Weihnachtsspiele und Lieder u. m. a.

Als sie aber in der Zahl mächtig anwuchsen, beschlossen sie die Errichtung einer eigenen Buchdruckerei bei ihrem Collegium in Proßnitz (um 1520). Die Brüder-Druckereien vermehrten sich, als die Kaiser Maximilian II. (Preßburg Donnerstag nach Margareth 1567) und Rudolph II. (Prag Samstag nach Laurenz 1580) die Einbringung solcher Bücher vom Auslande strengstens verboten (Cerr. mähr. Buchdrucker-Geschichte MS. IV. B.).

Schon Johann Huß, von welchem die neuen Religions-Veränderungen zunächst ausgegangen waren, trat als Dichter der böhmischen Kirchenlieder auf, wie sein Lied: „Gezjs Kryštus, naš Spasitel" zeigt. Seine Schüler sammelten deren mehrere und ließen sie auflegen.

Weit mehrere sammelte und beförderte zum Drucke der von Prag gebürtige böhm. Bruder Lukas, Baccalaureus an der prager hohen Schule. Weil aber manche wider seinen Willen weggelassen und auch verändert wurden, fing er, in Gesellschaft Anderer, an, diese zu verbessern und einige neu zu verfassen. Als ihn dabei der Tod überraschte, beendigten Andere diese Arbeit und ließen sie zu Prag auflegen. Dieses Gesangbuches bedienten sich die böhm. Brüder durch 21 Jahre, bis sie es, genau verbessert und mit mehreren neuen Liedern vermehrt, 1564 in Folio neu drucken, mit Columnen und schönen Einfassungen versehen ließen. Sie gebrauchten dieses (schon vorher zu Prag und Leutomischel gedruckte) Cancional durchgängig in ihrer Kirche und besorgten neue Auflagen davon 1576 Fol. (S. darüber das Archiv für Böhmen, 1792, S. 642—44), 1551, 1594 und 1598 in Quart, auch eine Auflage in Folio ohne alle Seitenverzierung der Columnen und ohne Figuren am Anfange eines jeden Theiles. Auch ließen sie nach dem großen ein kleines Cancional, nur mit 187 Liedern, ohne Angabe des Jahres, in Oktav drucken.

Unter dem Schutze der Zierotine, dieser mächtigen Gönner der Brüder, ließ Jakob Kunwaldsky, Vorsteher der Brüder-Gemeinde zu Altitschein in Mähren, 1572 und 1576 Cancionale zu Olmütz drucken. Die Anfangsbuchstaben der Gesänge sind meistens mit den Wappen des mähr. Adels geziert, die Texte gehen mit dem Namen fort, viele Gesänge sind dem zierotin'schen Geschlechte gewidmet. Die oben erwähnten Auflagen der Brüder-Cancionale waren bald vergriffen, auch fanden die Brüder, daß in den ältern der Sinn einiger Sentenzen und der Worte dunkel, die Redensarten den Zeitverhältnissen nicht mehr angemessen, einige Rithmen ungestaltet, die Melodien und Noten unpassend, viele Lieder zu lang, mehrere über denselben Gegenstand entbehrlich seien, andere über Glaubensartikel, vorzüglich wegen Vereinigung der Brüder mit den Evangelischen 1609 in Folge der Confession und des Majestätsbriefes, eine Veränderung bedürfen. Die Brüder ließen daher ein hiernach verbessertes Cancional unter dem Titel: „Pjsne duchownj Ewangelistské z Pysem Swatych" 1615, Fol. mit Concordanzen und einer neuen Vorrede, in der berühmten kralitzer Buchdruckerei der Zierotine drucken und fügten demselben die stets hochgehaltenen Psalmen bei, welche vor 28 Jahren von einem der Senioren der Universität (Johann Stregc, sonst Vetter genannt), in Melodieen gebracht und schon mehrmal von den Brüdern oder mit ihrer Bewilligung zu Prag gedruckt worden waren. Dieses Buch, 707 Seiten stark, ist schön ge-

druckt, mit netten, zum Theile prächtigen Verzierungen, den Melodieen in Noten, dem zierotin'schen Wappen u. a. versehen. 1618 kam es, auch mit den Psalmen, aber ohne den Concordanzen, in 4. heraus.

1659 erschien von Joh. Amos Comenius im Exile ein Cancional mit Psalmen in 12.

Diese Gesangbücher fanden auch bei den Deutschen Beifall oder wurden den Bedürfnissen der böhmischen Brüder deutscher Zunge angepaßt. Unter ihnen sind besonders drei als Dichter von kernigen Liedern in deutscher Sprache zu nennen, nämlich Michael Weiß (geb. zu Neisse in Schlesien, gest. 1542), der auch eine Anzahl älterer Hussitenlieder umdichtete, Johann Horn oder Cornu († 1547) und Peter Herbert von Fulnek in Mähren († 1571). Vom ersten ist: Ein Neuw Gesangbuchlen. Gedruckt zum jungen Buntzel in Böhmen 1531. 4. (S. Wackernagel S. 31 ff.), Ulm 1538, 1539, 1541, 4. (Seine Lieder b. Wack. S. 245 ff.). Vom zweiten ist: Ein Gesangbuch der Brüder inn Behemen vnd Merherrn die man auß haß vnd neyd Pickharder, Waldenser u. a. nennet. Von jnen auff ein newes (sonderlich vom Sacrament des Nachtmals) gebessert vnd etliche schöne newe Gesang hinzugethan. Nürnberg 1544, 1570, 1575, 8. (Lieder b. Wack. S. 310 ff.). Vom dritten ist: Kirchengesang, darinnen die Haubtartikel des Christlichen glaubens kurtz gefasset vnd ausgeleget sind: jetzt von neven durch sehen vnd gemehret, o. O. (Nürnb.) 1566. 4. (Gräsſe, Liter. Gesch. III. 1. Ab. S. 633—6. Ueber Weiß S. auch das österr. Archiv 1837 S. 192—196).

Michael Weiß war in den Mönchsstand, später aber in die Kirche der Brüder getreten, wurde Prediger zu Landskron in Böhmen und zu Fulnek in Mähren, von den Brüdern dreimal an Luther gesandt und von diesem als deutscher Poet geehrt. Auf dessen Anrathen übersetzte er über 150 der böhmischen Lieder ins Deutsche und ließ sie zu Bunzlau an der Iser drucken. Sie wurden bald nachher, 1535 (auch 1539 zu Ulm?), 1564, 1566, in 4. mit Concordanzen von Michael Tham, Johann Geleczky, Peter Herbert von Fulnek versehen und dem Kaiser Maximilian II. zugeeignet, zu Ulm, Nürnberg u. a. Orten neu aufgelegt, 1580 zu Nürnberg, 1606 in Mähren (diese Ausgabe ist die vollständigste) *), nach der Exilirung der Brüder 1639 zu Leschna (Lissa) in Polen neuerlich gedruckt.

1661 ließ sie Comenius zu Amsterdam unter dem Titel: Kirchen- Hauß- und Herzens-Musica in 3 Theilen drucken, von welchen der 1. die Psalmen Davids, der 2. geistl. Lieder von Huß und seinen Nachfolgern (von Weiß u. a. verdeutscht), der 3. Lieder von Luther u. a. Deutschen enthält. Valentin von Brzezowa übersetzte das ganze böhm. Cancional ins Polnische, 1554 Fol. und widmete es dem Könige Sigismund August von Polen.

Die böhm. Brüder verfaßten nicht nur eine große Menge von Kirchenliedern, sondern ließen auch 1587 die Psalmen Davids durch den Consenior Georg

*) Kirchengesänge, darinnen die Hauptartikel des christlichen Glaubens kurtz verfaßt vnd ausgelegt sind von den Elteſten vnd Dienern der Kirchen der Brüder in Böhemen, Mäherern vnd Pohlen 1606.

Stregc — Zahřebsky (d. h. zu Hohenstadt in Mähren geboren) in Reime bringen und, sowohl in den erwähnten Cancionalen von 1615, 1618 und 1659, als auch abgesondert drucken, worin ihnen die Franzosen, Italiener, Engländer, Holländer, Polen und Ungarn nachahmten.

Als Verfasser oder Uebersetzer der Lieder in den alten und neuen Gesangbüchern (Cancionalen) der Brüder-Unität werden genannt: die böhm. Brüder Johann Augusta, Bischof derselben in Leutomischel, zugleich Uebersetzer, Johann Blahoslaw, Bruder Lucas, prager Baccalaureus und ihr Bischof, zugleich Uebersetzer, Bruder Johann Wolf, Martin Michalez, Baccalaureus Adam Sturem, Johann Taborsky, Mathias Kunwaldsky, Johann Turnowsky, Schreiber zu Rohocz, prager Magister, Klement, M. Johann Huß, Johann Roch, Wenzel Solinka, Simon Koczaurek, Andreas Cyklowsky, zugleich Uebersetzer, Mathäus Tatiček, Mathias Czerwenka (S. über diesen das 6. H. der Schriften der hist. Sektion S. 254), Andreas Stephan, Vorsteher des Collegiums der Brüder in Eibenschitz, und Johann Calephus, Superintendent der Brüder in Böhmen und Mähren (eb. S. 256—7), Johann Paustavnik, sonst Geſtřebsky genannt, Gallus Drzewinek, Johann Sylvanus, Georg Sstyrha, Johann Hyls, Magister Foebellus, Tuma Przelauczky, Georg Lyknowsky, Rokyczan, Johann Czerny, Wenzel Krasoniczky, Johann Gelecky, zugleich Uebersetzer, Georg Urban, Bürger und Fabrikant in Berlin, zugleich Uebersetzer, die an Ferdinand abgeordneten Brüder (ein Lied w gmeno Krysta daufame) Wilhelm Truhlarž, Johann Načeradsky, Wenzel Bily, Johann Mylic, Niklas, Stadtschreiber in Turnau, Herr Donat, Rachtaba, Messerschmied in Prag, N. Made, Georg Chrženowsky, Martin Abdon. (Ausgezogen aus dem seltenen böhm. Werkchen: Jana Lasytského Hystorie o Původu a činech Bratrj Czeskych, w nowe wydána od Gyřika Urbana. W Hal. Magdeburske Leta Pane 1765, 8. Cerroni, Geschichte mähr. Buchdruckereien, MS. III. B., nach Kleichs Cancional 1717 und 1722).

Dem Beispiele der böhm. Brüder in der Begünstigung des Gesanges geistl. Lieder folgten weniger die Katholiken (Simon Lomniczky, Rektor der Schule zu Kardasch-Rzeczicz in Böhmen, ein Katholik, gab 1580 ein Cancional oder Lieder auf die sonntäglichen Evangelien in 4. und ein anderes, in 4., mit dem Leben einiger Heiligen heraus), als die Evangelischen, welche ihre Gesänge in böhmischer Sprache unzählige Male drucken ließen.

Johann Worliczny aus Prag brachte das Psalter Davids in Reime, fügte Lieder auf die Feiertage bei und ließ sie, dem Kaiser Maximilian II. gewidmet, 1572 zu Prag bei dem berühmten Melantrich drucken.

In demselben Jahre gab Jakob Kunwaldsky, Pastor zu Altitschein in Mähren, ein Cancional, gedruckt bei Friedrich Milichthaler in Olmütz, Fol. und, vermehrt 1576 ebenda bei Joh. Oliweczky, Fol. heraus.

Johann Sskorné von Frymberk, Amtmann zu Chisch in Böhmen, sammelte 1575 Lieder und ließ sein Cancional, vermehrt und verbessert, 1580 an's Licht treten.

Tobias Zaworka, geb. zu Leipnik, Luther. Pastor zu Daubrawnik in

Mähren, setzte ein Cancional aus neuen Gradualen und Antiphonien in lat. und böhm. Sprache zusammen, verbesserte und versah es mit Liedern, fügte Antiphonien, Psalmen und Lieder der Heiligen des alten und neuen Bundes, die er in Reime brachte, hinzu und gab es 1592 und neuerlich 1602 und 1606 zu Prag heraus.

1608 wurde ein Cancional zu Prag bei den Erben des M. Daniel von Weleslawin in 8. gedruckt und dann vielmal wieder aufgelegt, insbesondere bei Johann Hadd, Johann Kantor, Georg Jakob Daczicžky, in derselben Form eines 1617 bei Sixt. Palma Modliczanský in Prag.

Im J. 1620 ließen der Dechant und die Aeltesten evangel. Religion im obern Theile des Brünner Kreises ein Cancional in 4. auflegen, in welchem sich alte und neue Lieder, die meisten aber aus dem Cancional der böhmischen Brüder, und am Ende die Psalmen Davids befinden.

Nach der Verbannung der Evangelischen aus Böhmen und Mähren gab Samuel Martini von Drazow, Prediger der böhm. Gemeinde zu Pirna in Sachsen, vordem Administrator des prager Consistoriums, ein großer Gegner der böhm. Brüder († 1639, Voigt's Abbild. II. 75—81), 1630 ein Cancional in 12. heraus und Joh. Ctibor Kbelský, gewesener prager Bürger, widmete 1631 sein Cancional allen zerstreuten Landsleuten.

1685 erschien, von Michael Hartmann in Zittau gedruckt, ein vom böhm. Exulanten Joh. Nowak, anders Wrba, aus alten und neuen Liedern verfaßtes Cancional in 8., welches Joh. Müller, Cantor der böhm. Gemeinde in Zittau, mit einigen von Wenzel Paczowský seit 1662 gesammelten Liedern vermehrt, 1710 in 8., das b. Mich. Hartmann neu herausgab.

Die Sammlung der von Caspar Motiessicky, Sohn des Joh. Mot., Predigers zu Strehlen in Schlesien, theils selbst verfaßten, theils aus dem Deutschen in's Böhmische übersetzten Lieder, gedruckt 1687, erlebte wiederholte Auflagen, wie 1694 in 12. auf Kosten der böhm. Exulanten Joh. Wohniastiansky und Martin Plank (mit Hinweglassung einiger Lieder des Mot., die durch andere ersetzt wurden), 1696, 1706, 1708, 1715, 1719.

1706 erschien zu Zittau der Kern der Gebete mit Liedern, böhm. von Daniel Stranenský.

Wenzel Kleich schrieb in der Vorrede seines Cancionals von 1717 und 1722 auch die Geschichte der böhm. Cancionale und Liedersammlungen.

Für die Slowaken, besonders in Ungarn, gab der Prediger Pribischius Lieder unter dem Titel „Ružencc duchy" mit Gebeten und Luthers Katechismus, die er aus dem Deutschen übersetzte, in 8. heraus.

Der zu Teschen geborne Prediger bei St. Niklas zu Liptau in Ungarn, Georg Trzanowský*) schuf aus verschiedenen Cancionalen, aus selbst verfaßten oder aus dem Deutschen in's Böhmische übertragenen Liedern ein Cancional, welches er dem Freiherrn Johann von Sunegk zueignete und zu Leutschau (Lewoc)

*) S. über denselben († 1637), seine Liedersammlung (Cithara Sanctorum d. i. Pisne staré a nové ꝛc.) und die Sammlungen von böhm. geistl. Liedern im Herzogthume Teschen (von Fischer) das Notizenblatt d. histor. Sekt. 1866 Nr. 6, 7, 1872 S. 32.

bei Laurenz Brewer 1635 in Druck gab, und nachher oft wieder aufgelegt wurde (1638, ohne Vorrede, dass. gedruckt bei Laurenz Brewer 18., 1647 in 12. zu Trenczin bei Dorothea Wokalowa, ohne Vorrede 1653 in 8. bei Brewer, 1659 in 12. zu Trenczin bei Nicodem Czifka, 1674 in 8. zu Leutschau bei Samuel Brewer, 1680 in 18. bei demselben, 1684*) und 1696 in 8., 1711 in 12. bei dessen Erben in Leutschau.

1707 gab Elias Mlynarowich zum zweiten Male zu Käsmark ein Gebetbuch mit selbst verfaßten und aus dem Deutschen in's Böhmische übersetzten Liedern, in 12. und 1720 Joh. Blazius ein „Gadro Spěwuw Starych y nowych Pysni w gedno zhromazdnich" heraus.

Nebst diesen Cancionalen und Liedersammlungen erschienen aber noch viele andere in verschiedenen Ausgaben, als von den älteren: die des Valentin Polonus, Optimates und Johann Mepistupil und mehrere, nicht so bekannte der böhm. Brüder, besonders aber viele neue Cancionale und böhm. Liederbücher. Unter denselben gewann jenes des Weltpriesters Thomas Fričay (Fritschay) in Brünn, gedr. dass. bei Traßler 1801 in Groß-Oktav, eine solche Beliebtheit und Verbreitung, daß es bis zum Tode des Verfassers (30. Juni 1839 als Pfarrer in Obřan) in 7 Auflagen und vielleicht mehr als 60,000 Exemplaren unter das Volk kam **). (Cerroni Geschichte mähr. Buchdruckereien MS. III. Vergleiche Josefa Jungmanna Historie Literatury České, w Praze 1849; meine Geschichte der Buchdruckereien in Mähren und Schlesien, Brünn 1854). (d'Elvert im Notizenblatte der histor. Sektion 1855 Nr. 3, 4.)

Der Consistorialrath und Superior des olmützer erzbisch. Klerikal-Seminars Thomas Bečak (geb. 1814, † 9. Mai 1855) arbeitete um und vermehrte das von Fričay verfaßte Volksgesangbuch (Kancional 2c.) in mähr. Sprache, wovon seit 1847 in 6 Auflagen (die 7. war bei seinem Tode noch im Drucke) nicht weniger als 40,000 Exemplare abgesetzt wurden, und wozu er auch 1852 fleißig ausgearbeitete Melodien nachlieferte (S. über ihn Hlas jednoty katolické čisl. 21. 1855 str. 99, Wolny kirchl. Topogr. I. 318, Wurzbach österr. biogr. Lexikon I. 200).

Ueber das (einst über ganz Europa verbreitete, dermal aber nur noch hie und da, wie in Tirol, Böhmen und Mähren vorkommende, jedoch auch schon im Absterben begriffene) Schülerfest am St. Gregorius- und am St. Blasiustage in Mähren, von Julius Feifalik, S. d. Notizenblatt 1860 Nr. 7, 8. Ein Knabe, als Bischof gekleidet, andere Kinder in verschiedenen Masken, zogen Lieder singend und Gaben sammelnd mit dem Cantor oder Schulmeister an der Spitze von Haus zu Haus, worauf dann ein Schmaus den heitern Tag beschloß. An

*) Nicht Tranowsky (der schon lange todt war) gab 1684 Cythara Sanctorum heraus (wie Wurzbach IX. 364 sagt), sondern Hruszowicz († 1748), vermehrt mit eigenen Dichtungen und mit böhm. Uebersetzungen der besten Lieder der Deutschen. Auch Institoris Mossoczy († 1803) besorgte eine vermehrte und verbesserte Ausgabe dieses berühmten Gesang- und Gebetbuches (eb. X. 211).

**) Ueber diesen verdienten Volksschriftsteller und sein Cancional, welches ein wahres Bedürfniß der kathol. Slaven befriedigte, S. das patriot. Tageblatt 1801 Nr. 144, 1803 Nr. 9, Czikann's Schrift. S. 55—63, die Moravia 1815 S. 476 und 1839 S. 564. Sein Porträt befindet sich im Franzensmuseum.

verschiedenen Orten waren mit diesen Aufzügen dramatische Schaustellungen verbunden, ja das Fest selbst ward an vielen Orten für die Aufführung der Schulcomödien bestimmt.

d) Die Pflege der Musik in Olmütz (in neuerer Zeit).

(Zur Erinnerung bei Veranstaltung des hundertsten Concertes des olmützer Musik-Vereines.)

Daß die Musik in der zweiten Hauptstadt des Landes Mähren von jeher mit Vorliebe gepflegt worden ist, dafür liegen Beweise vor. Aus einem alten, im Archive der Stadtgemeinde Olmütz aufbewahrten Actenstücke mit dem Datum vom 30. December 1770 geht hervor, daß schon damals eine „Musik-Akademie" oder ein „Music-Collegium" bestanden hat. Diese Gesellschaft hatte den Zweck, einmal in der Woche musikalische Productionen zu veranstalten. Die hervorragendsten Persönlichkeiten der Stadt, nämlich der Erzbischof, der Domdechant, der Prälat vom Klosterstifte Hradisch bei Olmütz, ferner der Festungs-Commandant und der Kreishauptmann standen als Protektoren an der Spitze des Unternehmens. Dreißig adelige Mitglieder bildeten den Ausschuß des Musik-Collegiums, aus deren Mitte zwei Directoren gewählt wurden, welchen sowohl die finanzielle, als auch die artistische Leitung oblag. Der Geldfond dieses Collegiums bestand theils aus freiwilligen Beiträgen der oben genannten fünf Protectoren, theils aus den Jahresbeiträgen. Nicht nur jedes der dreißig Mitglieder des Ausschußes, sondern auch die Standespersonen vom Adel und vom Militär, die höheren Officiere bis einschließlich zum Hauptmann herab zahlten jährlich als Abonnement-Betrag „Einen Ducaten". Verheiratete dieser Kategorie abonnirten für sich und ihre Familie mit zwei Dukaten. Andere Musikliebhaber hatten als Jahresabonnenten, wenn sie ledig waren, zwei Gulden, wenn sie Familienväter waren vier Gulden zu erlegen.

Zu den von der Gesellschaft veranstalteten Concerten wurde Niemand zugelassen, der nicht Mitglied oder Abonnent war, oder der nicht aus besonderen Gründen von der Direction mit einer Freikarte betheilt worden ist.

Die Abonnementskarten waren auf die betreffende Person ausgestellt und mußten vor dem Eintritte vorgezeigt werden. Virtuosen oder Musikfreunde, welche einem Concerte beiwohnen wollten, mußten sich bei den Directoren melden, um Freikarten zu erhalten. Ueber den Erfolg der vom „Musik-Collegium" veranstalteten Concerte ist nichts Näheres bekannt, doch wird in einem, schon jetzt seltenen Buche über Olmütz vom Jahre 1788, welches den Titel „Charakteristische Beiträge zur Kenntniß der Hauptstadt und Grenzfestung Olmütz" führt und von Johann Alexius Ekberger verfaßt ist, hervorgehoben, daß die Concerte oder die musikalischen Akademien, welche der Fürst-Erzbischof bei seinem Winteraufenthalte in Olmütz alle Wochen zweimal gibt, zu den angenehmsten Unterhaltungen gehören, an welchen jeder wohlgekleidete Mensch Antheil nehmen kann. Hier trifft man — so fährt Ekberger in seinem Berichte fort — Alles, was einigermaßen auf Bildung und gute Erziehung Anspruch macht; hier hat ein Fremder Gelegenheit, Bekanntschaft zu machen, und Alles, was Olmütz Schönes hat, im Compendio zu sehen.

Unter dem olmützer Fürsterzbischofe und Cardinal Anton Theodor Graf von Colloredo und Waldsee (vom Jahre 1771 bis 1811) hat das Collegium musicum freilich unter anderen Verhältnissen bestanden. Zur Advent- und Fastenzeit wurden nämlich im erzbischöflichen Palais regelmäßig Concerte abgehalten. Der hier vor mehreren Jahren im hohen Alter verstorbene Magistrats-Registrator Schirek, der seine Liebe zur Musik bis in das späteste Alter bewahrte, hat als ausübender Musiker diesen Concerten wiederholt beigewohnt. Den Mittheilungen dieses geschätzten Musik-Dilettanten verdankt der Schreiber dieses die Kenntniß von diesen Musik-Produktionen. Zu denselben hatte jeder Anständige Zutritt, ohne einen Geldbeitrag zu leisten oder ein Eintrittsgeld zu zahlen.

Als Musiker wirkten zunächst die Angestellten des Chors, sowie die besoldeten Trompeter und Hornisten des Erzbischofs mit. Bei diesen Musik-Unterhaltungen kamen in der Regel Symphonien, Concertstücke und Oratorien zur Aufführung.

Viele Umstände trugen bei, daß die Neigung zur Musik hier geweckt und gefördert worden und daß die Stadt Olmütz unter gleichen und noch größeren und bevölkerteren Städten einen hervorragenden Rang eingenommen hat.

Die günstige Lage der Stadt im Mittelpuncte des Landes Mähren hat ihr in den früheften Zeiten eine geschichtliche Bedeutung gegeben, sie war der Mittelpunct der höheren Entwicklung und Cultur. Die hier bestehende Hochschule, der Sitz des Erzbisthums und eines reichen Domcapitels wirkten günstig auf die Hebung der musikalischen Zustände.

Im Jahre 1817 bildete sich in Olmütz ein Dilettanten-Verein, welcher durch den Beitritt vieler Musiker ein Orchester von mehr als 200 Personen zusammenbrachte.

Dieser Musik-Verein gab seine erste Akademie am 15. August 1817. Von diesem Concerte spricht ein Berichterstatter der damals in Wien erschienenen allgemeinen Musik-Zeitung, daß „dergleichen man in Mähren wohl schwerlich noch gehört haben mag". Interessant ist es zu hören, wie sich dieses musikalische Fachblatt über diese Akademie ausspricht: „Die Musikstücke" — so lautet nach einem Eingange der Bericht — „aus welchen die Akademie bestand und deren Wahl dem richtigen Geschmacke der Unternehmer Ehre macht, waren folgende: 1. die große siebente Symphonie aus A-dur von Beethoven. 2. Großer Chor von Mehul in F-moll, Nr. 3 aus Josef und seine Brüder. 3. Rondeau für die Violine principale mit Begleitung des ganzen Orchesters in E-dur von Rode. 4. Die Schlacht bei Vittoria von Beethoven.

Ueber den musikalischen Werth, sowie über die Schwierigkeit einer präcisen Aufführung der Symphonie unseres einzigen Beethoven herrscht nur Eine Stimme, daher nur so viel von der dermaligen Execution derselben, daß sie allen Forderungen vollkommen entsprach und bei einem aus so verschiedenen, das erste Mal zusammenwirkenden Individuen, bestehenden Orchester alle Erwartung übertraf, wobei vorzüglich aber die genaue, in einander greifende Durchführung des Presto, F- und D-dur, allgemeine Bewunderung erregte. Der Chor, wobei der Part des Simeon von einem Herrn Dilettanten recht durchgreifend und charakteristisch vor-

getragen wurde, fiel zur allgemeinen Zufriedenheit aus." In gleicher Weise werden die anderen Nummern des Concertes besprochen und zum Schluße bemerkt, daß der Effect des Zusammenwirkens in dem hiezu geeigneten Locale einzig ausfiel und die Gemüther aller Anwesenden auf das Höchste gespannt und hingerissen wurden. Daß die Theilnahme des Publicums bei diesem Concerte eine große sein mußte, ist daraus zu entnehmen, daß der reine Ertrag, nach Abschlag der jedenfalls bedeutenden Unkosten, die Summe von 1156 Gulden erreichte, welcher Betrag zu Wohlthätigkeitszwecken verwendet worden ist. Aber auch die Musik-Aufführungen in der Kirche, namentlich in der Domkirche, standen auf einer hohen Stufe und denselben wurde unter den Erzbischöfen Erzherzog Rudolf († 1831), des Freundes und Beschützers Beethoven's, und Grafen Chotek († 1836) eine besondere Sorgfalt zugewendet. Im vierten Jahrgange der oben erwähnten Musik-Zeitung vom J. 1820 wird der Feier des geistlichen Einzuges des Erzherzogs Rudolf in der Metropolitan-Kirche zum heil. Wenzel und der Inthronisirung am 9. März 1820 erwähnt und hervorgehoben, daß das Orchester, welches die große Messe von Hummel in B und ein Offertorium von Haydn aufführte, aus 84 Musikern bestanden hat. Die Musik wurde nach dem Berichte der Musik-Zeitung, ungeachtet die Seiten-Chöre zu einer starken Besetzung im Raume sehr beschränkt sind, und ihr cirkelförmiger Bau die Ausführung äußerst erschwert, — mit der größten Pünctlichkeit und mit dem herrlichsten Effecte exequirt.

Der rege Sinn für Musik hat sich in Olmütz auch in späterer Zeit stets offen ausgesprochen. Die von Dilettanten veranstalteten Quartett-Abende, die Menge der musikalisch Gebildeten und ihr harmonisches Zusammenwirken bei Veranstaltung musikalischer Feste, die fast jedes Jahr arrangirten öffentlichen Concerte und Productionen waren die sprechendsten Beweise von der Liebe für Musik. Die Studirenden der Universität haben jede Gelegenheit ergriffen, wo es galt, der Göttin der Tonkunst zu huldigen. Die Zahl der Mitwirkenden bei großen Concerten überstieg in der Regel 200.

Der Sinn des Fürst-Erzbischofs Somerau-Bekh († 1853) für Kunst- und Wissenschaft überhaupt, insbesondere aber für Musik und Gesang gab den Impuls zu vielen musikalischen Productionen. In seinen Privat-Concerten von denen in der Regel vier des Jahres stattfanden, erfreute der humane Kirchenfürst die geladenen Gäste mit den Meisterwerken der größten Tonsetzer, die von einem Vereine trefflicher Musikfreunde mit seltener Vollendung aufgeführt wurden. Die Wahl der Stücke in den Concert-Programmen war eine sorgfältige und bot reichen Kunstgenuß; die Durchführung der einzelnen Nummern entsprach selbst strengen An-Anforderungen. In den Chören wirkten die Zöglinge der auf fürsterzbischöfliche Kosten in Olmütz bestandenen Singschule mit. Der Grundsatz, bei diesen Concerten vorzugsweise werthvolle Oratorien und Symphonien in gediegener Ausführung zu geben, entsprach ebenso dem Sinne des hochgeachteten Concertgebers für classische Musik, als der Würde des Ortes.

Diese Versammlungen waren ebenso genußreich, als glänzend, da der Erzbischof zu denselben den Adel, das k. k. Militär und alle übrigen Honoratioren

der Universitätsstadt einlud, und den in seiner Residenz befindlichen Concertsaal mit fürstlicher Eleganz und Beleuchtung ausstattete.

Der in Olmütz bestandene Verein von ausgezeichneten Kunstkräften wurde aber auch bei allen größeren Unternehmungen im Interesse der Musik vom Publicum kräftig unterstützt. Auch die Stadtcommune ist nicht zurückgeblieben, wo es sich darum handelte, zur Förderung der Tonkunst beizutragen; sie hat zur Zeit, als die freie Verwaltung des Gemeinde-Vermögens gesetzlich ausgesprochen wurde, eine städtische Musikcapelle gegründet und an die Spitze derselben einen Capellmeister ernannt und besoldet, der die Verpflichtung hat, ein gutes und eingeübtes Orchester zu halten. Im Jahre 1850 gründete Dr. Alois Kallina, damaliger Staatsanwalt in Olmütz, gegenwärtiger Hofrath, den Musik-Verein, welcher noch jetzt besteht. Beförderung und Ausbildung der Tonkunst sowohl durch musikalischen Unterricht, als durch Aufführung gediegener, classischer Compositionen war der Zweck dieses Vereines. Derselbe veranstaltete im Laufe seines 22jähr. Bestandes hundert Concerte, bei denen Symphonien, Chöre, Solostücke, Oratorien und andere Tonwerke alter und neuer Meister zur Aufführung gelangten. Künstler ersten Ranges wurden zur Mitwirkung bei den Vereins-Concerten eingeladen. Wir erwähnen bloß Frau Hasselt-Barth, Frl. Lucca, den Violin-Virtuosen Laub, Fr. Neruda-Norman, das Florentiner-Quartett, Fr. Dustmann, Frl. Bettelheim u. a.

Ergänzend unterstützten den Musik-Verein der Männergesangverein, gegründet im Jahre 1861, und der Kammermusik-Verein, gegründet im Jahre 1862, von denen jeder ein specielles Fach der Musik-Production cultivirte und zur Verbesserung des musikalischen Geschmackes, zur Erweiterung der Verständigung und zur Hebung der Musik beitrug. Die gleiche Aufgabe hatte der im Jahre 1869 zu Olmütz gegründete Kirchenmusik-Verein, der jedoch nach kurzem Wirken seine Thätigkeit einstellte. Die Schwierigkeiten, mit welchen der Musik-Verein in Olmütz zu kämpfen hatte, um allen übernommenen Verbindlichkeiten nachzukommen und den an ihn gestellten Anforderungen gerecht zu werden, vermehrten sich von Jahr zu Jahr. Die Universität wurde im J. 1855 aufgehoben. Die wesentlichen Nachtheile, welche die Aufhebung der Hochschule für die Stadt und die ganze Bevölkerung hatte, trafen auch den Musik-Verein. Eine große Anzahl junger musikalischer Kräfte wurde dem Vereine entzogen, viele unterstützende und beitragende Mitglieder sind entfallen und der Verein mußte sich bloß auf seine einheimischen Kräfte beschränken, besonders als die materiellen Mittel nicht mehr ausreichten, um eine öftere Betheiligung Auswärtiger zu ermöglichen. Die Gesangschule, welche mit dem Bestehen des Musik-Vereines eine ersprießliche Thätigkeit entfaltet hatte, ist im vorigen Jahre ganz eingegangen. Die Zahl der Anmeldungen seitens der Schüler war in letzter Zeit eine so geringe, daß von einer weiteren Eröffnung des Unterrichtes keine Rede sein konnte. Der Mangel der Theilnahme lag in dem Umstande, daß die hierortigen Mittelschulen eigene Gesangsschulen aufstellten und kein Schüler dieser Lehranstalten die Musikschule besuchte.

Die Schule für Instrumentalisten, schon früher ohne Bedeutung, ist gleichfalls eingegangen. Die jährliche Subvention per 200 fl., welche ehedem dem

Musikvereine vom Fürsterzbischofe von Olmütz zukam, ist dem Institute nicht mehr zugeflossen.

Anerkennenswerth bleibt daher das Streben des Musik-Vereines, ungeachtet aller Schwierigkeiten, die aufgestellte Aufgabe zu erfüllen und nicht zurückzubleiben. Glänzende Beweise dieses rühmenswerthen Strebens gab die im Jahre 1870 abgehaltene Beethoven-Feier und gegenwärtig die Veranstaltung des hundertsten Concertes. (Vom Stadtrathe Peyscha in der brünner Zeitung 1872 Nr. 85, 87.)

Ebenda 1871 Nr. 251 heißt es: Ueber Einschreiten des Olmützer Musik-Vereins wurde von der Gemeinde-Vertretung für die Zwecke desselben eine Subvention von 131 fl. 80 kr. bewilligt. Dieser Verein besteht seit dem Jahre 1850. Beförderung und Ausbildung der Tonkunst sowohl durch musikalischen Unterricht, als durch Aufführung gediegener classischer Compositionen waren seine Aufgabe. Im Laufe eines Zeitraumes von mehr als 21 Jahren hatte dieser Verein eine große Anzahl von Concerten veranstaltet, wobei Tonwerke zur Aufführung gelangten, deren Producirung ohne den Impuls und Leitung desselben gar nicht möglich war. Dieser Verein übte einen mächtigen Einfluß zur Hebung der hiesigen Musik-Zustände aus und hat sich auch auswärts einen ehrenvollen Ruf erworben. Nicht zu leugnen sind allerdings die Schwierigkeiten, mit welchen der Verein in letzter Zeit zu kämpfen hat, um allen übernommeuen Verbindlichkeiten nachzukommen und den an ihn gestellten Anforderungen gerecht zu werden. Durch die Anstellung eigener Gesanglehrer am Gymnasium und an der Oberrealschule war der Verein genöthigt, seine Gesangschule wegen Mangel an Schülern aufzulassen. Der empfindlichste Verlust traf den Verein dadurch, daß er nicht mehr über jene materiellen Mittel disponiren kann, die ihm früher zur Verfügung standen. Der olmützer Fürsterzbischof hat nämlich die ehedem dem Vereine gewidmete Dotation eingestellt und es wäre unter diesen schwierigen Verhältnissen der Bestand des Vereins bei der wirksamsten Thätigkeit und dem innigsten Zusammenwirken seiner Mitglieder kaum mehr gesichert, wenn nicht die Stadtgemeinde die zwar ursprünglich nur zur Erhaltung der Gesangschule gewidmete Unterstützung auch gegenwärtig noch, ungeachtet der Auflassung dieser Anstalt, dem Vereine auch in Zukunft zu Theil werden ließe.

e) Der Musikverein in Iglau.

In Iglau hatte die Anhänglichkeit an Luther's Lehre den deutschen Kirchengesang und das deutsche Lied gefördert, hatte der Meistergesang eine Hauptstätte gefunden, war die geistliche Poesie der Hymnen und Gesänge, wie sie von den Literaten-Gesellschaften ausging, gepflegt worden (meine Geschichte von Iglau, Brünn 1850, S. 167, 235, 241). Nach Wiedereinführung der kathol. Religion wurde unter Ferdinand II. zur Erhaltung der Pfarrschule, wie der Musiker und Kirchendiener, ein Kapital von 6000 fl. bestimmt, welches während seinem Anliegen bei der Stadt 6 Percente mit 300 fl. abwarf. Da es aber in Folge der (1755) angeordneten Anlegung in öffentlichen Fonds nur 5 und seit 1766 nur 4 Percente Interessen trug und zur Erhaltung des Organisten, des Cantors und von

7 Fundatisten nicht mehr ausreichte, verabfolgte die Stadtgemeinde jährlich 96 fl. zum Unterhalte der 8 Musiker (Gubdt. 14. Juli 1768, eb. S. 405).

Neben der Kirchen-Musik wurde zwar auch der weltlichen in früherer Zeit zu Iglau gehuldigt, dem 1740 daselbst gewesenen olmützer Bischofe zu Ehren eine Oper im Comödien- oder Opern-Hause gegeben, es fand bei den wandernden Comödianten-Gesellschaften, die hier auftraten, selbst die Oper Eingang und der Dominikaner Augesky (geb. zu Iglau 1745) wurde als ausgezeichneter Harfenspieler, der Minorit Donat als vortrefflicher Organist und Chorregens (um 1780) genannt (eb. 411), wie später (seit 1804) der Pfarrer Mika ein sehr geschickter Violinspieler und Chorregens war.

Einen bedeutsamen Aufschwung gewann aber das Musikleben, einen Vereinigungspunct geselligeren Verkehrs in edlerem Genusse, in Iglau erst durch die Gründung eines Musikvereins — lange des einzigen im Lande — und die Errichtung einer Musikschule im J. 1819. Damal wurde nämlich von Musikfreunden eine Gesangschule begründet, nach deren Aufnahme auch zum Unterrichte und zur Cultur anderer Tonwerkzeuge übergegangen, ein harmonisches Ganze zu Stande gebracht und dessen Wirksamkeit auch auf den Gottesdienst angewendet werden sollte. Die Erhaltung übernahm der zugleich entstandene Musikverein. Da sich die Theilnahme für denselben verringerte, ging der Musiklehrer später ein und es blieb nur ein Gesanglehrer, bis im J. 1838 unter Aufsicht des Musikvereins, mit der Abhaltung halbjähriger Prüfungen und einem unentgeltlichen Unterrichte für arme Knaben, eine öffentliche Schule für die Violine, Viola und Violoncell und 1846 für Blasinstrumente errichtet wurde.

Der Musikverein trat durch den Eifer und Einfluß des Bürgermeisters Keller und des Kaufmanns Jakob Hönigfeld 1819 in das Leben. In den 3—400 Akademien, die er bis in die Mitte dieses Jahrhundertes gegeben, kamen Werke von Mozart, Haydn, Beethoven, Spohr, Naumann, Cherubini, Stadler, Lachner, Romberg, Hummel, Tomaschek und viele Producte der neuesten Zeit zur Ausführung. Von auswärtigen Künstlern producirten sich hier: Jansa, Benesch, Proch, Wolfram, Mildner (ein Iglauer*), die Brüder Eichhorn, Schulz u. a. Die Productionen fanden in dem hübschen und großen Jesuiten-Theater im Gymnasial-Gebäude statt. Es gelangten in den monatlichen Akademien, nebst Musik- und Gesangstücken, regelmäßig Oper-Ouverturen unter zahlreicher Besetzung zur Aufführung, ja, es fanden selbst die größten musikalischen Tonschöpfungen, wie z. B. Haydn's Schöpfung, in der Mitwirkung von mehr als 200 Personen aus der einheimischen Bevölkerung eine glänzende Lösung. Der Verein hatte keinen Fond, sondern erhielt sich durch die Beiträge der Mitglieder (monatlich 1 fl. WW.).

Später verminderte sich die ursprüngliche Zahl beträchtlich (von 300 auf 112 im J. 1836). Doch besaß er ein hübsches Musikalien-Archiv, sämmtliche musikalische Instrumente, und erhielt (statt der früheren zwei) einen Musik- und resp. Gesanglehrer, welcher die seit dem Ursprunge des Vereins bestandene

*) Ist nicht in Iglau, sondern 1813 zu Türmitz in Böhmen geb., † 1865. Sein Vater war Amtsverwalter in Breitenhof bei Iglau (Wurzbach XVIII. 309).

Gesangschule leitete. 1838 errichtete Matocha, unter der Aufsicht desselben, wieder eine, für arme Knaben unentgeltliche Violinschule. 1846 entstand auch eine Schule für Blas-Instrumente. Die Seele des Vereines war der Capellmeister Johann Ferdin. Pokorny; dem Eifer und der Sachkenntniß desselben verdankte er seinen ehrenvollen Standpunct (Wiener Theaterzeitung 1835, Nr. 83, Moravia 1840 S. 60; Statuten des Vereins vom J. 1819, meine Geschichte von Iglau S. 467, 497).

Im J. 1851 zählte der iglauer Musikverein nur noch 10 leitende, 1 lehrendes und 63 ordentliche, zus. 74 Mitglieder und hatte nur einen Kosten-Aufwand von 188 fl. (meine Gesch. d. Studien- und Schul-Anst. M. und Schl. S. 456).

Die Moravia 1847 S. 71 widmete Worte warmer Anerkennung dem iglauer Musikvereine, welcher (heißt es dort) im k. k. Gymnasial-Saale seit mehr als 26 Jahren durch die monatliche Aufführung meist klassischer Musikstücke zur Veredlung des Geschmackes und Liebe zur Musik ungemein beiträgt. Die am 29. Jänner d. J. vom Musikvereins-Mitgliede Hrn. Březina veranstaltete 330ste musikalische Akademie gehörte zu jenen der gelungensten. Die Opernsängerin Dem. Csten und der ausgezeichnete Oboespieler Hr. Fischer, ein absolvirter Zögling des prager Conservatoriums, ernteten wegen ihres feurigen und seelenvollen Vortrages einen stürmischen Beifall von dem ungemein zahlreich versammelten Publicum, welches, wie gewöhnlich vollkommen befriedigt, in unverkennbarer Begeisterung den Saal verließ. — Wohl sind alle im Orchester Mitwirkende nur Dilettanten, größtentheils aber so tüchtige, daß man nicht Laien, sondern wirkliche Künstler zu hören glaubt. Mögen sie Alle, und insbesondere unser kenntnißreicher und tüchtiger Musikdirector, Hr. Pokorny (Pokorný) in dem Genuße, den sie sich selbst und jedem Kunstfreunde gewähren, ihren schönsten Lohn finden; möge sich aber auch dieses Institut, das Iglau zur wahren Zierde gereicht, und dessen Existenz durch sein langjähriges Bestehen festgegründet ist, nicht nur jetzt, sondern auch in der Zukunft einer stets herzlichen Theilnahme erfreuen!

Leider ging dieser Wunsch nicht in Erfüllung, denn am 24. April 1862 wurde dieses Kunstinstitut sistirt, nachdem dessen artistischer Director und Gesanglehrer (seit 1820) Pokorny († 1870) nicht weniger als 435 öffentliche Productionen, Academien genannt, geleitet und sich bei vielen derselben auch als Concertsänger betheiligt hatte (S. dessen Biogr. in d. Beilagen).

Im J. 1868 beschloß der iglauer Gemeindeausschuß die Errichtung einer Stadt-Kapelle und die Anstellung eines städt. Kapellmeisters, woraus jedoch den Gemeinderenten keine größere Auslage als von jährlich 1200 fl. erwachsen dürfe. Außerdem wurde eine Beihilfe zur ersten Anschaffung der Instrumente und Musikalien in Aussicht gestellt (brünner Zeitung 1868 Nr. 175).

Nach dem Organisationsstatute soll die städtische Musik-Kapelle aus 20 Mann bestehen und von einem Kapellmeister geleitet werden, welcher den Titel „städtischer Musikdirector" führen wird. Die Mitglieder und der Leiter der Kapelle erhalten eine Subvention von zusammen 1200 fl. jährlich nach Verhältniß bestimmter Grade, und Procente von dem übrigen Einkommen und dem freien

Verdienste. Sie erhalten den Vorzug bei Besorgung der Theater- und Leichenmusik und haben auch als Schützencorpskapelle zu fungiren. Die Mitglieder der Kapelle werden von dem Musikdirector contractlich aufgenommen, der sich auch seinen Substituten erwählen kann. Zur Anschaffung der Instrumente, Musikalien und Requisiten wurde ein Pauschalbetrag und nach Bedarf ein unverzinslicher Vorschuß bewilligt (eb. Nr. 208).

f) Die Musikkapelle des Heinrich Grafen Haugwitz in Namiest.

Ueber die Musikkapelle des Grafen Haugwitz von Namiest in Mähren ist so wenig in die Oeffentlichkeit gedrungen, daß eine kurze Beschreibung derselben für viele Freunde der Tonkunst nicht uninteressant sein dürfte. Die Leistungen dieser vortrefflichen Kapelle konnten schon deßhalb nicht dem ganzen Umfange nach gehörig gewürdiget werden, weil die Aufführungen derselben auf den Ort Namiest, einen Marktflecken im znaimer Kreise von Mähren, beschränkt gewesen sind, weil die Zahl der Gäste, denen es gelungen ist, den Konzerten in Nameist beizuwohnen, nur eine verhältnißmäßig geringe war, endlich weil diesem Kunstinstitute, gleich vielen andern wichtigen Ereignissen damals nicht jene Aufmerksamkeit in den öffentlichen Blättern zu Theil wurde, wie dieß gegenwärtig bei der Ausbildung des Zeitungswesens der Fall ist.

Die nachstehende Schilderung ist verläßlichen Quellen entnommen und rührt größtentheils von Personen her, welche dieser Musikkapelle als Mitglieder angehörten und die Entstehung, den Gang der Entwicklung und Vervollkommnung derselben durch die Zeit des Bestandes bis zur Auflösung zu beobachten Gelegenheit hatten.

Graf Heinrich Haugwitz*), einer der hervorragendsten Kunstfreunde und Musikkenner in jener Zeit, genoß in seiner Jugend einen gründlichen musikalischen Unterricht. Im Violinspiele war Kreibich in Wien, Quartettspieler Kaiser Josef II.,

*) S. über seine hervorragenden Leistungen auf dem ökonomischen Felde d'Elvert's Gesch. der m. schl. Ackerbaugesellschaft, Brünn 1870, über seine Kunstschöpfungen Wolny's Topographie von Mähren, 3. B. (Brünn 1837) S. 429—438, in welcher auch S. 429 der Musik-Kapelle folgende Erwähnung geschieht:

Im 1. Stockwerk des Schlosses verdient der architektonisch ausgemalte und zum Behufe musikalischer Akademien eingerichtete Saal deßhalb eine besondere Erwähnung, weil darin ein wohlgeübtes Orchester, durch den Kunstsinn Sr. Excellenz des Herrn Besitzers nach langjährigen Anstrengungen ausgebildet, das seltene Glück genießt und gewährt, die unsterblichen Meisterwerke Händel's, Gluck's, Salieri's und Naumann's aufzuführen. Vollständig besetzt besteht es, mit Einschluß des Kapellmeisters aus 63 Individuen, deren Mehrzahl die Dilettanten aus der Klasse der herrschaftl. Beamten und ihren Frauen, den Ueberrest aber die Schullehrer der Grafschaft bilden. Die Musik-Aufführungen, zu welchen allen Honoratioren und jedem Fremden der Zutritt offen ist, finden an Sonn- und Feiertagen in den Abendstunden statt. Das Orchester besteht aus 10 Violinen, 2 Alto-Viola, 2 Bassetten, 2 Contrabässen, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Flöten, 2 Fagotten, 2 Horn, 2 Trompeten, 2 Trombonen und 1 Paukenschläger; ferner aus 3 ersten und 2 zweiten Sopranen, 2 Tenoren und 2 Baß-Solostimmen, dann 24 Chorstimmen. Der Herr Besitzer ist nicht nur Kenner und Verehrer klassischer Tonkunst, sondern auch kenntnißreicher Tonsetzer.

der Lehrmeister des Grafen. Von Natur aus mit einem feinen musikalischen Gehöre begabt und von einer besonderen Vorliebe für echte klassische Musik erfüllt, wurde Graf Haugwitz bald ein leidenschaftlicher Dilettant, ein Kenner und Beförderer der Musik. Anfänglich beschränkte Graf Haugwitz seine musikalischen Produktionen lediglich auf die Aufführung von Quartetten, wobei er als Violinspieler mitwirkte. Nach seiner Verehelichung und in Folge der gleichen Vorliebe seiner Gemalin Sofie, gebornen Gräfin Fries, dehnte Graf Haugwitz die Produktionen auf größere Musikwerke aus und errichtete zu diesem Behufe eine förmliche Kapelle. Der Zeitpunkt der Errichtung fällt in den Anfang des 19. Jahrhunderts.

Der erste Dirigent der Kapelle war Gottfried Rieger, nachmaliger Theaterkapellmeister in Brünn, welcher sich in der musikalischen Welt, theils durch seine Kompositionen, theils als öffentlicher Lehrer im Generalbaß und Verfasser einer Harmonielehre einen vortheilhaften Namen erworben hat.

In der ersten Zeit nach der Organisirung wurden von der Kapelle Kompositionen von Mehul, Haydn, Mozart, Cherubini u. a. m. zur Aufführung gebracht. Als sich jedoch die Musikkräfte der Kapelle vermehrten und ausbildeten, kamen Tonwerke verschiedener Gattung von Graun, Bach, Hasse, Händl, Gluck, Salieri und Naumann an die Reihe. Konzerte für einzelne Instrumente blieben stets von der Aufführung ausgeschlossen.

Als hervorragende Mitglieder der Graf Haugwitz'schen Musikkapelle während der Zeit ihres Bestandes müssen bezeichnet werden: Kapellmeister Rieger, Musikdirektor Jäckl, Violinspieler Koppay und Krehler, Violoncellspieler Nowotny; unter den Blasinstrumenten zeichneten sich aus: Josef und Franz Strnischtie und Zaczek; als Sänger machten sich bemerkbar: Schandera, Spindler, Franziska Biswanger, geb. Přibislawsky und Franziska Lipp, geborne Weisbiringer, ferner die Herren Rotter und Dundalek.

Die Musiker, sowohl Sänger als Instrumentalisten, gehörten dem Beamtenstande des Grafen Haugwitz an; auch Familienglieder der Beamten wirkten mit. Die Kenntniß musikalischer Fertigkeit wurde bei der Aufnahme in die Dienste zwar durchaus nicht als Bedingung gestellt, aber doch im Falle einer gleichen Diensteseignung als ein besonderer Vorzug anerkannt. Weiter konnten Schullehrer oder deren Angehörige innerhalb oder außerhalb des großen Gebietes der Grafschaft Namiest, so wie Jedermann, der die Fähigkeiten besaß, über vorausgegangene Bewerbung, der Kapelle als Mitglied einverleibt werden. Jeder Bewerber mußte sich vor der Aufnahme einer strengen Prüfung unterziehen und wurde nur dann, wenn diese befriedigend ausfiel, als Mitglied aufgenommeu.

Die Mitglieder der Kapelle bezogen theils bestimmte Jahresgehalte, theils Musikzulagen in verschiedenen Beträgen, theils wurden sie für jede einzelne Leistung honorirt und beschenkt. Außerdem erhielten die auswärtigen Mitglieder für die Reise nach Namiest Fahrtgelegenheiten oder an deren Stelle angemessene Vergütungen.

Zur Vervollkommnung dieses Kunstinstitutes haben namentlich zwei Umstände beigetragen, welche hier hervorgehoben werden müssen. Mehrere Mitglieder, welche

besondere Talente zeigten, wurden auf Kosten des Grafen Haugwitz von den ersten Meistern in Wien ausgebildet. So erhielten die Sängerin Biswanger durch Salieri und Vogel, der Violoncellist Nowotny durch Kraft, der Hautboist Josef Strnischtie durch Grohmann, der Tenorist Schandera durch den Theatersänger Roßner in Wien den musikalischen Unterricht.

Durch diese Verfügung gewann die Kapelle nach und nach nicht nur ausgezeichnete Mitglieder in den einzelnen musikalischen Fächern, sondern diese wirkten wieder wohlthätig und aufmunternd auf die Leistungen der übrigen Mitwirkenden ein, so zwar, daß die Kapelle mit der Zeit zu einem in allen Theilen vollendeten Ganzen sich entwickelte und ausbildete.

Ein weiterer Umstand, der wesentlich zur Hebung der Kapelle beitrug, war die Umsicht und der Eifer, welche der Graf Haugwitz bei allen Unternehmungen der von ihm ins Leben gerufenen Gesellschaft an den Tag legte. Nicht nur, daß er jeder Produktion beiwohnte, sondern auch die Proben mußten in seiner Gegenwart abgehalten werden. Mit richtigem und sicherem Kennerblicke erkannte er jene Theile der Aufführung, welche mangelhaft exequirt wurden, und ein sorgfältigeres Einstudieren erheischten. Natürlich mußten jene Stellen so lange wiederholt werden, bis die Aufführung derselben nichts zu wünschen übrig ließ. Die Gegenwart des Grafen Haugwitz allein und der Gedanke, daß den Mitgliedern für jede gelungene Leistung nicht nur Lob und Anerkennung, sondern auch besondere Auszeichnungen und Belohnungen zu Theil wurden, steigerte in keinem geringen Grade den Fleiß und Eifer der Musiker und erhöhte ihr Interesse für das Gelingen jeder Produktion.

Die Konzerte fanden in den ersten Jahren nur im namiester Schlosse, später aber in den Sommermonaten und bei günstiger Witterung in dem eine halbe Stunde von Namiest entfernten, und vom Grafen Haugwitz in großartigem und prachtvollem Style erbauten Lustschlosse Schönwald und dem dazu gehörigen Ziergarten, bei ungünstiger Witterung und in der rauhen Jahreszeit in Namiest statt, woselbst zu diesem Zwecke ein geräumiger Saal des weitläufigen Schlosses sammt Nebenlokalitäten auf das eleganteste und zweckmäßigste eingerichtet wurde. Anfänglich wurden in jeder Woche zwei auch drei Produktionen veranstaltet, welche zuweilen an einem und demselben Tage wiederholt wurden. In den späteren Jahren wurden die Konzerte nur an Sonn- und Feiertagen Abends gegeben, zu denen der freie Zutritt jedem Anständigen gestattet war.

Die Glanzperiode der Graf Haugwitz'schen Musikkapelle fiel in die Jahre 1813 bis 1825, doch stand dieselbe bis zu ihrer Auflösung ausgezeichnet da; nur die in den letzten Jahren immer mehr zunehmende Kränklichkeit nnd Gebrechlichkeit des Grafen Haugwitz beeinträchtigte die Leistungen derselben.

Das Repertoire der Kapelle war ein vorzügliches, es wechselten die für das vollständige Orchester geschriebenen Oratorien mit andern großen Werken von Haydn, Mozart, Händl, Gluck, Naumann, Graun und Salieri. Von Händl kamen alle Werke zur Aufführung, unter Gluck's Tondichtungen wurden am meisten Iphigenia in Aulis, Iphigenia in Tauris, Alceste, Armide, Orpheus usw. aufgeführt. Dasselbe war der Fall mit Naumanns Oratorien, Psalmen, Messen

und seinem „Vater unser"; ferner bei Salieris Axur, Palmira, Danaiden; bei Graun's „Tod Jesu" und „de profundis" und überhaupt bei Haydn's und Mozart's großen Tonwerken.

Die Aufführung dieser eben genannten Meisterwerke fand mit einer ausgezeichneten, selbst von wiener musikalischen Celebritäten mit dem höchsten Lobe anerkannten Präcision statt, welche kaum irgendwo erreicht oder gar übertroffen worden wäre.

Die Kapelle war für diese Gattung Musik ausschließlich gebildet und Graf Haugwitz bewahrte auch diese Pietät und Vorliebe für die bezeichneten klassischen Werke bis zu seinem Tode.

Sowohl die Instrumente als auch die reichhaltige Musikaliensammlung waren Eigenthum des Grafen Haugwitz, welche er mit bedeutenden Kosten nach und nach anschaffte. Unter den musikalischen Werken, welche wohl geordnet und katalogisirt nach dem Tode des Grafen im Namiester Schlosse aufbewahrt wurden, stehen die Partituren von Händl's Werken oben an.

Diese wurden aus England bezogen und der Text derselben aus der englischen Sprache, so wie auch der Text anderer Musikwerke aus der fremden Sprache vom Grafen Haugwitz selbst in die deutsche Sprache übersetzt und nach derselben bearbeitet. Auch sollen sich in der Musiksammlung mehrere von berühmten Meistern eigenhändig verfertigte Manuskripte und Autografen befinden, doch konnte hierüber keine Gewißheit erlangt werden, da diese Seltenheiten unter persönlich eigenem Verschluß des Grafen Haugwitz aufbewahrt wurden.

Der Grund der Auflösung der Namiester Musikkapelle, welche in letzter Zeit mindestens aus 60 Personen bestand, war der am 19. Mai des J. 1842 erfolgte Tod des Grafen Heinrich Haugwitz.

Er war der Schöpfer dieses Kunstinstitutes, welches mit seinem Tode auch das Ende erreichte.

Die Gesellschaft zerstreute sich und einige derselben leben noch gegenwärtig in Brünn.*)

Mehreren Mitgliedern wurde eine lebenslängliche Pension durch eine testamentarische Verfügung des verstorbenen Grafen zu Theil. Die meisten Instrumente wurden theils von dem Nachfolger des Grafen Heinrich Haugwitz, theils von dem gegenwärtigen Besitzer des Gutes Namiest an Kirchen und Private verschenkt. Die Musikalien sind jedoch im Namiester Schlosse aufbewahrt worden.

Daß die Pflege der Musik durch den Grafen Heinrich Haugwitz in verschiedenen Richtungen auf das Wohlthätigste wirkte, kann nicht in Zweifel gezogen werden. Nicht nur daß der Wohlstand vieler Familien wesentlich gehoben wurde, indem durch den Eintritt in die Kapelle denselben namhafte Einnahmsquellen zugingen, sondern es wurde — was besonders hervorgehoben zu werden verdient — durch die stets wiederkehrenden musikalischen Produktionen die geistige Veredlung der Bewohner der Umgebung von Namiest mächtig gefördert.

Der ehrenvolle Name der Namiester Musikkapelle und ihrer hervorragend-

*) Der Tenorist Dundalek ist dermal Regenschori an der Stadtpfarrkirche zu St. Jakob.

sten Mitglieder, so wie der Ruhm ihres Begründers, hat sich weit über die Gränzen des Landes Mähren verbreitet und nach dem Tode des Grafen Haugwitz und der Auflösung dieses Kunstinstitutes gegenwärtig noch ungeschwächt erhalten. Franz Peyscha.

g) Michael Graf von Bukuwky.

In der Geschichte der Musikpflege zu Brünn nimmt Michael Graf von Bukuwky (geb. daselbst 15. Sept. 1808. S. das Notizenblatt d. histor. Sektion 1868 Nr. 12) eine hervorragende Stelle ein.

Von Kindheit an ein leidenschaftlicher und auch ein ausübender, tüchtiger Musiker im Klavierspiele, begann er bereits zu Anfang der 30er Jahre in Brünn Concerte für wohlthätige Zwecke zu arrangiren, die beinahe immer von dem glänzendsten Erfolge, sowohl im Interesse der Kunst, als der betheilten Armen, begleitet waren.

Damals unterstützte ihn sein Schwager Rudolf Freiherr von Forgatsch († 25. Mai 1863. S. über ihn die brünner Zeitung 1863 S. 901), ein allgemein geachteter Ehrenmann und leidenschaftlicher Freund und Verehrer der Musik.

Gemeinschaftlich mit ihm veranstaltete er im Herbste 1834 ein großes Concert für die Abgebrannten der mähr. Stadt Hof und nahe an 1000 fl. war der Reinertrag.

In der Dilettantenwelt standen damals am musikalischen Horizonte zwei hervorragende Sterne. Ein junges Mädchen, die Tochter des Kriegscommissärs Zwierzina, später verehelichte von Hajek, trat das erstemal vor die Schranken der Oeffentlichkeit. Selten findet man mehr eine Sopranstimme von solcher Weichheit und solchem Wohlklang als diese, auch im Vortrage höchst edle Sängerin, besaß. Sie trug die große Arie aus „Robert der Teufel" mit dem obligaten Frauenchor und ein reizendes Lied von Franz Lachner, begleitet von Fortepiano und Violoncell, vor; der Beifall, man kann sagen, der Enthusiasmus war ein ungeheurer.

Das zweite Gestirn, obwohl dem Erbleichen nahe, blitzte doch auch noch prächtig am musikalischen Himmel. Vater Nowotny war es, der herrliche Cellist; wer kennt diesen Namen nicht in den jetzt noch lebenden musikalischen Kreisen Brünn's, ja beinahe Mährens? (S. über ihn die Beilagen.) Streit, Nowotny, Gottfried Rieger, dieses hochgeachtete Trifolium, stand damals an der Spitze der ausübenden Musikwelt; unter ihrer Leitung entquollen die herrlichsten, die schönsten Harmonien, obgleich sie unter einander nicht immer harmonisch gestimmt waren.

Vater Nowotny — denn so nannte man ihn in Musikkreisen — theilte in dem obigen Concerte die Triumphe mit Fräulein Zwierzina; er begleitete das „Waldvöglein" und sein seelenvoller Ton drang tief in das Gemüth der entzückten Zuhörer; nun, er ist schon lange nicht mehr, aber wir Alten mit grauen Haaren denken noch mit Entzücken an seine Leistungen in Concerten und Streich-

quartetten, bei deren Aufführung so manchmal der alte Josef Haydn aus dem Himmellucken freundlich zugenickt haben mag.

Um nur noch von diesem Concerte etwas zu erwähnen, bemerke ich, daß, was viel Sensation erregte, — 16 junge Damen, durchaus dem Adel und Honoratioren angehörig, auf 8 Fortepiano's die Ouverture zur Oper „Semiramis" von Rossini, vortrefflich arrangirt von Franz Czerný, spielten. Der alte Streit dirigirte und die höchst präcise Aufführung dieser Piece erregte auch den größten Beifall.

Die Orchestralstücke dirigirte Gottfried Rieger, — wer kennt auch nicht diesen Namen in der mähr. musikalischen Welt und auch außerhalb derselben? (S. über ihn die Beilagen.)

Viele leben ja auch noch, worunter ich, die den alten, polternden, manchmal etwas unsanften, aber höchst achtbaren Mann kannten; sein Name in der musikalischen Welt gehört der Geschichte Mährens an, und dieser Name wird ein stets hochgeehrter, nicht verkannter bleiben.

Der Erfolg dieses Concertes war ein so einschlagender, daß er den Grafen Bukuwky bewog, für wohlthätige Zwecke von Zeit zu Zeit größere Concerte zu arrangiren und die Resultate waren stets auch günstige, denn die verschiedenartigsten wohlthätigen und gemeinnützigen Anstalten der Stadt Brünn und Mährens erhielten nicht unbedeutende Unterstützungen, und — was ebenso lohnend, — die Gesellschaft fand Geschmack an diesen Unterhaltungen und der Sinn für Musik läuterte und hob sich.

Bald nach dem ersten Concerte veranstalte Graf Bukuwky mit seinem Schwager Forgatsch unter dem Titel „eines Musikfestes", wieder zu einem wohlthätigen Zwecke eine musikalische Akademie.

Zu den zwei Gestirnen der damaligen Zeit kam nun ein drittes hinzu, ein Gestirn von seltener Pracht, hellleuchtend und funkelnd.

Das Concert brachte, um die Einnahme zu erhöhen, nicht nur Musikstücke von streng musikalischem Werthe, sondern auch Opernpiecen zur Produktion, die damals gern gehört und beliebt waren, so das erste Duett aus der Oper „Tell" zwischen Tenor und Baß, und das Finale aus dem 2. Akte der Oper „Norma" von Bellini.

Ein junger Mann mit blonden Haaren und einnehmenden Zügen trat das erstemal auf das Parquet des Concertsaales und mit ihm zugleich vor das dicht versammelte Publikum der schon damals in der Musikwelt wohlbekannte Magistrats-Beamte, später k. k. Landesgerichtsrath Butschek.

Der jugendliche Tenor sang in diesem Duette aus „Tell" die Partie des Arnold, Butschek jene des Tell. Das Publikum harrte in tiefer Erwartung auf die Töne des neuen Kunstjüngers, von dessen Prachtstimme schon viel gesprochen und geurtheilt wurde.

Den ersten Tönen merkte man einige Befangenheit an, als aber mit dem Satze: „O! Mathilde" vollglänzend und schimmernd die gottvollen Töne hervorquollen, da kannte das Entzücken des Publikums keine Grenze; die Cantilene wurde unterbrochen und nur mit Mühe und unter fortwährenden, stürmischen

Acclamationen des Publicums wurde die Piece beendet. Nun mußte eine Pause eintreten, bevor die 2. Piece begann, denn Vorruf auf Hervorruf erfolgte und die Begeisterung mußte sich erst legen, um die Aufmerksamkeit für die nächsten Piecen zu sammeln.

Der jugendliche Tenor, der diesen enormen Erfolg erntete, war der damalige Concepts-Praktikant des mähr. schles. Landesguberniums Franz Marenský (gest. 1871 im Ruhestande als k. k. Titular-Hofrath). Wie oft und wie viel wurde er von Freunden, Künstlern und auch ferne stehenden Personen förmlich bestürmt, die bescheidene Stelle eines Concepts-Praktikanten zu verlassen und der Künstlerbahn zu folgen; doch er widerstand allen Lockungen. Es wiederholten sich noch viele glänzende Erfolge, die sein außerordentliches Talent und seine seltenen, man möchte beinahe sagen, einzig dastehenden Stimmmittel hervorbrachten.

Den Schluß dieses Concertes bildete das Finale aus Norma.

Marenský und Frau von Hájek geb. Zwierzina, die bereits erwähnte wundervolle Sängerin, theilten die Lorbeern dieses Abendes; Dirigent war Gottfried Rieger.

Angespornt durch diese günstigen Wirkungen kamen nun noch mehrere solcher Concerte in den Jahren 1836 und 1837 mit stets gleichen Erfolgen zu Stande.

Nun wollte man doch endlich, um den Geschmack des Publikums mit strenger Musik vertraut zu machen, nach dem Vorbilde der Residenz einen Cyklus von sogenannten „concerts spirituels" veranstalten. Das an der Spitze stehende Comité bestand aus dem Grafen Bukuwky, seinem Schwager Baron Forgatsch, dem kunstsinnigen und hochgebildeten Med. Dr. Jeitteles († 16. April 1858. S. über ihn das Notizenbl. der hist. Sektion 1857 S. 37) und dem ebenso fein gebildeten und kunstfreundlichen Großhändler Leopold Haupt († 1851. Biogr. in d'Elvert's Gesch. d. m. s. Ackerbauges., Brünn 1870, II. 239.)

Die Aufführungen fanden in dem damals neu hergestellten, sehr akustischen Saale zur Stadt Wien (in der Johannis-Gasse) Statt.

Die Elite des Publikums versammelte sich bei diesen Concerten, und auch die Armen erhielten durch die stets reichen Einnahmen ein tüchtiges Scherflein.

So weit erinnerlich, wurden von Tonwerken aufgeführt: Franz Lachner's „Preis-Symphonie", mehrere Symphonien von Spohr und Beethoven und die leichte, dahinsprudelnde, aber dennoch klassische Ouverture zum „Schauspieldirector" von Mozart. Von Gesangspiecen wurden nebst vielen anderen der 42. Psalm von Mendelssohn-Bartholdy und ein Theil des „befreiten Jerusalem" von Abbé Stadler gegeben.

War der Beifall in diesen Concerten ein nicht so zündender, wie bei „Norma" und „Tell", so war doch die Wirkung eine tiefergreifende, denn man lernte Kunstschätze kennen, die mit jenen Rossini's und Bellini's — sind diese Beiden auch Meister im vollen, wahren Sinne des Wortes —, denn doch nicht in gleiches Niveau zu stellen sind.

Gleich zu Anfang der 40er Jahre arrangirte Graf Bukuwky in seiner Wohnung mehrere allerliebste Concerte, die mit wahrem Behagen vom zahlreichen Publikum aufgenommen wurden.

An der Spitze standen Graf Bukuwky (Baron Forgatsch war schon damals Hofsekretär in Wien), Zeitteles, Haupt und Butschek. Die Räume gestatteten es nicht, große orchestrale Werke aufzuführen; man beschränkte sich daher auf die Kammermusik und das Accompagnement der Gesangstücke war nur am Clavier und theilweise vom Streichquartett besorgt. Diese Soiréen waren für die Gesellschaft, in welcher der damals so kunstsinnige Gouverneur Graf Ugarte nie fehlte, äußerst unterhaltend.

Unsere oft genannte Nachtigall von damals, Frau von Hajek, war nun nicht mehr da, aber Nachtigallengesang erschallte dennoch, denn herrliche, frische Töne erklangen aus jungen Kehlen, welche den Damen: Fräulein Selb (gestorben als Frau Boner), Fräulein Bischof, nachherigen Gemalin des k. k. Hofrathes von Wessely und Fräulein Rothkugel angehörten. An männlichen Dilettanten waren neu hinzugekommen: der damalige Concepts-Praktikant, nun pensionirter Statthaltereirath, Ferdinand Edler von Ruber, der tüchtig geschulte Tenorsänger Boczek, dann Hermann Freiherr von Pillersdorf (später k. k. Landespräsident in Schlesien) und ein damals bekannter kleiner, junger Graf (Laurencin), welcher später in Wien unter dem Namen Philokales wuchtige aber geistreiche Kritiken über Musik im Allgemeinen und über einzelne Leistungen in diesem Felde in beinahe allen bekannten Musikblättern Deutschland's schrieb; er spielte in einem dieser Concerte mit vielem Verständniß eine vom Quartett begleitete Mozart'sche Piece u. z. in jener Soiré, die für den Mozartsfond in Salzburg zur Errichtung der Denksäule dieses unsterblichen Tonsetzers gewidmet wurde und eine namhafte Spende lieferte.

In den genannten Soiréen wurden auch, soviel erinnerlich, die großen Finale's aus den Opern: „Don Juan", „Titus", „Lucia" und viele andere Piecen, italienisch, französisch und deutsch gegeben; zauberhaft wirkten die Duettino's Gabussi's, vorgetragen von Frl. Bischof, Frl. Rothkugel, sowie Frl. Selb in dem Finale aus „Lucia" entzückten; gleichen Anklang fanden auch die weichen, seelenvollen Töne des Baßsängers von Ruber in den melodischen Weisen des Jägers im „Nachtlager von Granada".

Schade um Frl. Rothkugel, daß sie nicht den Weg der Kunst wandelte, denn eine so umfangreiche und herrlich tönende Altstimme findet man selten mehr und nur eine Jüngerin der edlen Kunst — jetzt in Deutschland, vielleicht auch in Europa unerreichbar — kommt dieser Stimme gleich: es ist Frau Karoline Gomperz-Bettelheim.

Eine Unterbrechung des musikalischen Wirkens des Grafen Bukuwky fand statt, als er im Jahre 1841 heirathete und sich gänzlich aufs Land zog.

Doch auch mittlerweile war man in Brünn thätig. Ein gesellschaftlicher Verein bildete sich, an seiner Spitze Baron Pillersdorf, Marensky und Butschek, und es sollen in dem damals offermannischen Saale an der Bastei recht hübsche Concerte stattgefunden haben; doch dauerte dieser Verein nicht lange. In dem zum erstenmal in Brünn mit Klavierbegleitung gegebenen „Stabat mater" von Rossini sangen Frl. Selb und Rothkugel entzückend schön.

Als Graf Bukuwky wieder nach Brünn zurückkehrte, bemächtigte er sich von neuem der Leitung der musikalischen Zustände.

Die Kunst zu fördern und den Armen ein Scherflein beizubringen war sein fortwährendes Bestreben, und wieder gelang es ihm im vollen Maße. Er miethete den damals im Padowetz'schen Hotel vorhandenen geräumigen Saal und veranstaltete einen Cyklus der wieder erstandenen Concerts spirituels.

Noch sind in Erinnerung die gerundeten Aufführungen der „Jahreszeiten" von Josef Haydn und des düstern Tongemäldes „Die vier letzten Dinge" von Spohr. Eine liebliche Kunstnovizin mit seltener, weicher, volubiler Stimme, die auch schon in den früheren musikalischen Soiréen mit vielem Beifalle mitwirkte, sang die Solosopranparthien in beiden Oratorien, Fräulein Keller (jetzt die Gemalin des Brünner k. k. Notars Dr. Wallaschek) und wurde vom Publikum mit Ehren und Beifall überschüttet.

Einen tiefergreifenden Erfolg hatte das Oratorium „Die vier letzten Dinge"; denn erschütternd mahnten die Töne dieses Musikstückes weniger an die Freuden als an die Schrecken der Ewigkeit. Der damals schon 81jährige Gottfried Rieger leitete die Aufführung.

Unerwähnt kann hiebei ein Unfall nicht bleiben, der gerade zum Schluße der Aufführung den brillanten Erfolg derselben bald zu nichte gemacht hätte. Ein Vokalsatz, cis-dur, in dem nach einem Takte die Harmonie einfallen sollte, ward von den Sängern um $^1/_2$ Ton zu tief intonirt. Der alte Rieger war außer sich, doch sein musikalisches Gehör und seine Umsicht verließ ihn nicht in diesem quälenden Momente, er stimmte mit seiner alten 81jährigen Stimme — war es auch nicht schön — das cis fest an; die Sänger beobachteten dieß und so kam der Harmoniesatz wieder zur vollen Geltung. Rieger wurde für seine Geistesgegenwart gleich mit lebhaftem Beifall des Publikums belohnt, und das Oratorium wurde glücklich zu Ende geführt.

Doch nun kam eine traurige Episode! Denn kaum verließ das Dirigentenpult der alte Mann, so stürzte er leblos zusammen und man befürchtete, statt des mit Beifall ausgezeichneten, noch lebensfrohen Dirigenten eine Leiche aus dem Concertsaale zu bringen. — Nun es kam Gottlob nicht dahin! Die angewandten Mittel brachten Rieger wieder zum Leben und nach wenigen Tagen war er frisch und gesund. Bis an sein Lebensende erzählte er häufig diesen Vorfall, sowie jenen aus der Generalprobe eines vom Grafen Bukuwky ebenfalls arrangirten Concertes, wo im Scherzo einer Beethoven'schen Symphonie plötzlich alle Baßgeiger verstummten und die Führer derselben nicht aufzufinden waren; damals war aber der alte Rieger keiner Ohnmacht nahe, sondern er mußte nur mit Mühe zurückgehalten werden, das bereits zur Bestrafung der schuldlosen und verwaisten Baßgeiger hochgeschwungene Dirigentenpult wieder an Ort und Stelle zurückzubringen.

Nach Beendigung dieses Concertcyklus wanderte Graf Bukuwky aus dem Concertsaale des Padowetz'schen Hotels in den sehr geräumigen, wohlbekannten Redoutensaal.

Als Curator des Klosters und Spitales St. Elisabeth in Altbrünn, veranstaltete er dort bis zu Ende des Jahres 1847 noch viele große Concerte. Rieger

und Kapellmeister Kirchhof, ein sehr tüchtiger Dirigent, leiteten die Aufführungen. Von Instrumentalisten waren hervorragend (der als pensionirter k. k. Bezirkshauptmann gestorbene) Ritter von Znaimwerth, ein ausgezeichneter Violinspieler, Konrad Schenkel (gest. 1866 als k. k. Landesbaudirektor in Brünn), der tüchtige Violinspieler Schüller und noch mehrere jüngere Kräfte, die sich als Koryphäen in der Kunst später bemerkbar machten.

Nun kam für die edle Musik eine traurige Zeit!

Das Jahr 1848 zog sich mit seinen Schrecken über Europa und anstatt der harmonischen und melodischen Weisen tönte auch in Brünn der schrille Trommelton der Nationalgarde und das abscheuliche Gejohle des entfesselten Pöbels und die nächtlichen Concerte der damaligen Zeit (sie sind uns nur zu gut erinnerlich!) standen in grellstem Kontraste mit den Leistungen des Concertsaales in guten, friedlichen Zeiten.

Graf Bukuwky zog mit seiner Familie auf's Land und erst im Jahre 1851 kam er wieder in das ihm immer liebe, alte Brünn, worin er so lange und gerne lebte. Die Zeit war wohl eine neue, aber der Sturm der Revolution war weg und man konnte wieder an Wissenschaft und Kunst Sinn und Behagen finden.

Einige junge Männer, wahrhaft kunstbegeistert, schloßen sich nun dem Grafen Bukuwky freundlich an; es waren Franz Peyscha, damals Gemeinderathssekretär in Brünn (nun Stadtrath in Olmütz), Karl Brand, Bauamtspraktikant, Paul Křischkowsky, Chorherr im Augustinerkloster St. Thomas zu Altbrünn, und Karl Březina, Buchhalter des Handlungshauses Stummer, ebenfalls in Brünn.

Diese liebenswürdigen Männer erfreuten den Grafen häufig mit ihrer Gegenwart und die musikalischen Genüße, die sie in seinem Salon ihm und seinen Gästen brachten, sind noch in lebhafter, dankbarer Erinnerung. Es wurde nur Kammermusik gemacht.

Brand spielte die 1., Peyscha die 2. Violine, Pater Paul die Viola und Březina das Cello. Auch einige tüchtige Clavierdilettanten spielten in seinem Salon, unter denen besonders hervorragend Dr. Arnold Flesch (dermal k. k. Notar zu Schwechat in Oesterreich) war.

Beethoven und Josef Haydn besetzten in diesen Soiréen beinahe ausschließlich das musikalische Terrain und die höchst präcise und fein nuancirte Ausführung und Auffassung veranlaßte den Grafen Bukuwky zu dem Projekte, einen Cyklus von Quartett-Soiréen nach dem Wiener Beispiele in einem größeren, gemietheten Lokale zu veranstalten.

Die bescheidenen Künstler (sie verdienten wohl diesen Namen) erhoben wohl Anfangs einige Anstände, willigten aber endlich in den Vorschlag ein, und so kam in dem geräumigen, mit liebenswürdiger Bereitwilligkeit von Friedrich Grafen von Taroucca überlassenen Wohnlocalitäten (jenen des jetzigen Lesevereins auf dem großen Platze) in der Fastenzeit des Jahres 1852, für Brünn ganz neu, die 1te Quartettsoirée zu Stande. Aufgeführt wurden: Haydn's liebliches Quartett F-dur, Mendelssohn's Quartett H-moll (Pianoforte, Violin, Viola, Violoncell), und die Krone des Abendes, Beethoven's C-moll Quartett. „Der Erfolg des

Abendes (hieß es in der brünner Zeitung vom 2. März 1852) war gesichert, allgemeiner Beifall des sehr gewählten, mit gespanntester Aufmerksamkeit den klassischen Tönen lauschenden Auditoriums, in den manche schöne Damenhand lebhaft einstimmte, war den Mitwirkenden gespendet. Man sprach sich über das ganze Unternehmen mit lebhafter Theilnahme aus, und wir glauben nicht ohne Grund die Erwartung aussprechen zu dürfen, daß sich aus diesen Anfängen ein umfangreicheres, für die Musikinteressen unserer Stadt ersprießliches Institut, ein geregelter, auf sicherer Basis beruhender Musikverein gestalten werde, wenn, was zu hoffen steht, der Eifer der Unternehmer sich gleich bleibt und vor den mannigfachen Hindernissen nicht zurückweicht, welche sich dem Beginn wohl entgegenstellen könnten. — Das, was wir befürchteten, daß der Indifferentismus des Publikums das Haupthinderniß sei, hat sich in Anbetracht des zahlreich erschienenen, mit sorgsamer Auswahl zusammengesetzten Auditoriums nicht bewährt."

Der erste gewagte Schritt war gethan, der Wurf gelang und die Quartett-Produktionen waren die besuchtesten Musik-Soiréen vom Jahre 1852 bis 1856 in der Fasten- und Adventzeit.

Dem Vereine gesellten sich dann auch noch einige Damen (Frl. Reichl, Soffé, Pöschl, Frau Streit, auch Dr. Ottawka u. A.) bei und vermehrten sehr wohlthuend die künstlerischen Aufführungen, hierunter besonders Frl. Marie Pöschl und Frau Marie Streit, Clavierspielerinnen ersten Ranges, die nicht nur durch Fingerfertigkeit, sondern noch vielmehr durch die ausgezeichnete Auffassung glänzten. Die klassischen Werke Mendelssohn's, Beethoven's, Hummel's, Weber's, Schumann's, Rubinstein's und Anderer wurden in vorzüglichster Weise zu Gehör gebracht.

Der reiche Reinertrag dieser segenbringenden Produktionen wurde wieder den Armen gespendet und als in den 50er Jahren eine Hungerepidemie in Wranau ausbrach, da kaufte der Quartettverein Brod und Viktualien aller Art und an Ort und Stelle wurden die Leidenden hiemit betheilt und das Elend wurde wenigstens theilweise gemildert in der schwergeprüften Gebirgsgegend.

Das Publikum interessirte sich für diese früher etwas vernachlässigte Musik so wesentlich und warm, und, wie die Kritik ganz richtig bemerkte, ward hiedurch der Grund zu dem nunmehrigen Musikvereine in Brünn gelegt.

Zurückkommend auf die Träger des Quartettes: Brand, Peyscha, Březina und Křischkowsky, so sei zunächst Pater Paul Křischkowsky, der die Viola spielte, genannt, nicht allein wegen seiner tüchtigen Leistungen als Violinspieler, die das Gesammtwirken des Quartettes so wesentlich förderten, sondern hauptsächlich wegen seines weiten, außerordentlichen Wissens im Wesen der Musik, seiner seltenen Kenntniß der Formenlehre, seiner trefflichen Compositionen, seiner geistvollen Auffassung alles dessen, was Musik betrifft und seiner nicht genug hervorzuhebenden Eigenschaften als Dirigent größerer Tonmassen in der Kirche und im Concert-Saale.

In Brünn, wo es, es ist nicht zu läugnen, wohl viele, aber meistentheils zerstreute musikalische Kräfte gibt, war es immer mit Schwierigkeiten und Besorgnissen verbunden, größere symphonistische Werke und Oratorien zur gelungenen

Aufführung zu bringen; dem alten Rieger, dem gewöhnlichen Lenker solcher Produktionen, gelang es nicht immer, und sein Poltern und Lärmen nützte nichts, die Proben waren lau besucht und die Aufführungen waren, wenigstens für den Kenner, nicht stets voll befriedigend. Selten mißlang es aber dem verehrten Paul Křischkowsky; mit sicherer Hand leitete er Proben und Produktion; Licht und Schatten richtig vertheilt, wurden in den herrlichen Tongebilden der großen Meister sichtlich und kamen nicht nur für Laien, sondern auch den Kennern zum vollsten Verständniß.

Es steht noch in Erinnung die Aufführung der „Antigone" von Mendelssohn mit dem trefflich arrangirten Texte Wieser's; es war keine Kleinigkeit und gehörte Muth hiezu, dieses streng gehaltene klassische Werk Mendelssohn's einem großen Auditorium würdig vorzuführen. Das Wagniß gelang auf das Vollkommenste; mit seltener Rundung wurde dasselbe executirt und mit dem größten, ja sogar stürmischen Beifalle von dem Publikum aufgenommen.

Křischkowsky war es, der das Studium, die Proben und die Production leitete, und ihm allein war es zu danken, daß dieses große Werk in solcher präcisen Weise dem Publikum dargeboten werden konnte.

So wie im Concertsale, so leistete er auch in der Kirche das gleich Ausgezeichnete. Beethoven's C-Messe, Mozart's und Cherubini's Requiem — wo konnte man diese unsterblichen Werke bald vollkommener hören, als in der Klosterkirche St. Thomas zu Altbrünn?

Auch der Primarius Brand, Peyscha und Březina befriedigten durch Auffassung, Technik und Präcision hoch das Publikum und noch sind ihre Namen und ihr musikalisches Wirken zu bekannt, als daß hierüber noch Näheres gesagt werden müßte.

Brand leitet übrigens nun auch den Violinunterricht in der Musikschule des Brünner Musikvereins und erzielte schon jetzt ausgezeichnete Resultate.

Peyscha hält das musikalische Leben in Olmütz fortwährend rege und gewiß, Olmütz steht mancher anderen großen Stadt in künstlerischer Beziehung nicht zurück; und was endlich Březina (nun in Wien) betrifft, so wird sich auch wohl selten ein Cellist finden, der mit solcher Sicherheit die mehrgenannten Tonhelden auffaßt und ihre Werke zur Geltung bringt.

Gemengt mit den Quartett-Soiréen veranstaltete Graf Bukuwky auch noch große Concerte im Redoutensaale, deren Ertrag, wie immer, wohlthätigen Zwecken gewidmet war. Erwähnt seien hier die so glückliche Aufführung der „Antigone", die wiederholt gebrachten Oratorien: „Jahreszeiten", „Schöpfung" und noch viele Andere. Nicht unerwähnt soll auch ein peinlicher Unfall bleiben, welcher sich bei Aufführung der „Schöpfung" im Jahre 1855 oder 56 ereignete. Um dieselbe zu einer recht schönen zu gestalten, ersuchte Graf Bukuwky den ihm persönlich gut bekannten Hofopernsänger Staudigl, die Baßparthie zu übernehmen; denn noch stand seine eminente Leistung in diesem Oratorium in der Hofreitschule zu Wien in Erinnerung und man konnte glauben dem Publikum einen hohen Genuß zu verschaffen. Staudigl kam richtig; eine große Probe war beinahe nicht mehr möglich und er versuchte nun, obwohl er etwas von der Reise angegriffen war,

sein großes Recitativ in der bekannten Baßarie. Der Abend kam, der Saal war überfüllt, Chor und Orchester — der Dirigent Kischkowsky hoch oben auf dem Pulte, — waren versammelt und die Musik begann. Das Chaos (die Einleitung zur Schöpfung) ging vom Orchester trefflich vor sich und nun sollte das Recitativ des Rafael beginnen.

Staudigl erhob sich, war aber kaum fähig, einen Ton von sich zu geben, fing von Neuem an und abermals versagte ihm Kehle und Stimme. Trostlos stand oben der Dirigent und unten Graf Bukuwky, der Arrangeur. Zum drittenmale begann nun wieder der unglückliche Sänger und wieder versagte ihm das Material, welches ihm in seinem Leben so große Triumphe verschaffte; er trat nun endlich vor, sprach mit gepreßter Stimme einige Entschuldigungsworte an das Publikum und verschwand aus dem Concertsaale, — wohl für immer, denn bald umhüllte Nacht seine Sinne, das künstlerische, ruhmgekrönte Wirken des großen Sängers war zu Ende, seine Lieder verstummten und im Irrenhause zu Wien endete er sein Leben.

Lorbeerbekränzt bleibt jedoch sein Andenken von der Nachwelt, denn Wild, Staudigl, Alois Ander — sie kommen, sie kehren nicht wieder!

Um auf dieses unglückliche Concert noch zurückzukommen, stand Graf Bukuwky in diesem Momente rathlos da. Der thätige, hochmusikalisch gebildete Wickenhauser, der bei allen Concert-Arrangements ihm so kräftig zur Seite stand, half auch dießmal. Wirklich hochherzig erbot er sich zur schnellen Uebernahme der Parthie, aber seine Bescheidenheit bewog ihn, noch früher den bekannten Brünner Regenschori und Bassisten Dworak aufzufordern, diese Partie zu übernehmen; nun dieß geschah auch, Dworak's tüchtiger, oratorischer Gesang befriedigte, und so fand das Concert einen noch im Ganzen glücklichen Ausgung.

Daß die Stimmung des Publikums und der Mitwirkenden eine gedrückte war, ließe sich das anders vermuthen?

In den 1860er Jahren nun wollte Graf Bukuwky, da die Haydn'schen Oratorien schon häufig vorgeführt wurden, zum Reize für das Publikum neue und gemischte Kost vorsetzen und Sänger von Ruf und Gediegenheit sollten diesen Reiz erhöhen. So kamen mit seltener Bereitwilligkeit über seine Bitten, ohne Honorare anzusprechen, der liebenswürdige Hofopernsänger Dr. Schmidt u. z. zu wiederholten Malen, dann nacheinander und theilweise mitsammen die Hofopernsängerin Frl. Wildauer, Liebhardt, Destin und die gefeierte Bettelheim, schon zu Anfang der 60er Jahre ein Stern erster Größe. Ferner der berühmte Hornist Lewy, die ebenso berühmten, höchst liebenswürdigen Flötenvirtuosen Doppler und in früherer Zeit Franz Liszt nebst noch vielen Anderen.

Es war natürlich, daß diese Produktionen den lebhaftesten Beifall und tüchtige Einnahmen für die Armen erzielten.

Mit diesen Aufführungen, es mögen — Alle zusammengerechnet — nahe an 100 gewesen sein, endete Graf Bukuwky sein musikalisches Wirken in Brünn und eigentlich noch zum Schluße mit der Gründung des jetzt bestehenden Musikvereines.

So hat er durch eine lange Reihe von Jahren dafür gesorgt, daß das musikalische Leben in Brünn, trotz dem daselbst vorherrschenden materiellen Wirken, nicht erlosch, der Funken immer im Zuge erhalten wurde.

(Von einem alten Musik-Enthusiasten.)

b) Das Dilettanten-Quartett in Brünn.

Anregung zu Quartett-Produktionen. — Die Gebrüder Müller aus Braunschweig. — Uebersiedlung der Quartett-Gesellschaft. Schluß.

In Brünn haben unter den Dilettanten seit jeher mehrere Privatgesellschaften bestanden, welche sich durch Aufführung von Quartetten und Quintetten Genuß und Vergnügen zu verschaffen suchten. Seit Jahren fand man auch außer diesen wenigen häuslichen Kreisen keine Gelegenheit, an einer würdigen und erhebenden Kunstleistung in dieser Sphäre sich zu erfreuen. Die Dilettanten und die Musiker, welche zusammen kamen, um Quartette zu spielen, suchten in der Regel nichts anderes, als Zerstreuung und Erholung. Auf eine vollkommene Ausführung der Komposition wurde in den seltensten Fällen gedacht. Bei dem häufigen Wechsel der mitwirkenden Personen fehlte es bei dem Vortrage der Quartette an den den Ausführenden unentbehrlichen Eigenschaften, an der Gleichheit der Empfindung, an der Einheit des Ausdruckes. Förmliche, sich wiederholende, unter Beiziehung eines größeren Auditoriums abgehaltene Produktionen, haben in neuerer Zeit in Brünn niemals stattgefunden.

Graf Michael Bukuwky, welchem die Stadt Brünn mannigfache musikalische Kunstgenüße zu danken hat, und der seit einer langen Reihe von Jahren zu verschiedenen Wohlthätigkeitszwecken Konzerte veranstaltete, vereinigte und ermunterte vier junge Dilettanten, welche die Kunst aufrichtig liebten und die sich seit längerer Zeit schon mit Quartettspielen befaßten. Seinem Einfluße ist es gelungen, ein Unternehmen anzuregen und zu begründen, welches auch bald von glücklichem Erfolge begleitet war. Diese vier Dilettanten, nämlich Brand, Baudirektions-Beamte; Peyscha, Gemeinderaths-Sekretär, Kischkowsky, Augustinerordens-Priester, und Březina, Handlungsbuchhalter, einigten sich dahin, während der Fasten- und Adventzeit einen Cyklus von je drei Produktionen zu veranstalten, bei denen nach dem Muster der Wiener Quartett-Produktionen zwei Streichquartette oder Quintette und als Zwischennummer immer ein Klavierstück, mit oder ohne Begleitung, aufgeführt werden sollten. Diese Dilettanten-Quartette wurden nicht durch Anschlagzettel öffentlich angekündigt und nicht Jedermann wurde der Zutritt zu denselben gestattet, sie hatten einen mehr privativen Character. Nur jene Personen, von denen man wußte oder doch vermuthen konnte, daß sie Sinn für echte klassische Werke haben, wurden besonders im Subskriptionsweg eingeladen. Der Ertrag wurde nach Abschlag der Unkosten verschiedenen wohlthätigen Zwecken zugewendet.

Am 29. Februar 1852 fand im Saale des Grafen Sylva-Tarouca, welcher seine sämmtlichen Lokalitäten dieser Quartett-Gesellschaft zu allen Proben

und Produktionen unentgeltlich zur Verfügung stellte, die erste musikalische Produktion statt.

Diese erste Aufführung, wenn auch theilweise beeinträchtigt durch die Befangenheit der Producirenden, war durchaus korrekt und befriedigte das zahlreich versammelte Auditorium, welches mit gespannter Aufmerksamkeit den Tönen der Quartettspieler folgte. Der Erfolg des Unternehmens wahr gesichert. Mit Theilnahme sprach man sich hierüber aus und fand in der regelmäßigen Aufführung von Quartetten den Keim zu einem umfangreicheren, für die vernachlässigten Interessen der Musik ersprießlichen Institute, zur Gründung eines Musikvereines.

Mit Liebe und Ausdauer wurden alle Schwierigkeiten, die sich den ersten Aufführungen dieser Quartett-Produktionen entgegen stellten, überwunden und in kurzer Zeit Resultate erzielt, die über den Dilettantismus hinausreichen. Mit gleichmäßig schönem Streben wurden die Quartett-Soiréen im Jahre 1853 fortgesetzt, die im Publikum eine stets umfassendere Theilnahme fanden. An dem angenommenen Grundsatze, nur die Werke großer Meister zur Aufführung zu bringen, und dieselben richtig aufzufassen und zum würdigen Verständniße zu bringen, wurde beharrlich festgehalten. In dem nämlichen Jahre 1853 wurden durch Vermittlung dieses Dilettanten-Quartetts die Gebrüder Müller aus Braunschweig, welche zu Ende dieses Jahrs in der Residenzstadt Wien ihren in ganz Deutschland erworbenen Ruhm durch eine Reihe von Quartett-Produktionen noch fester begründeten, auf ihrer Durchreise nach Prag, zu einer im städtischen Redoutensaale zu Brünn am 12. Dezember 1853 abgehaltenen Quartett-Produktion gewonnen. Die wahrhaft vollendete und meisterhafte Aufführung von Quartetten Seitens dieser vier Künstler verschaffte den Musikfreunden in Brünn einen reichen Genuß, welcher denselben jedoch nicht zu Theil geworden wäre, wenn nicht schon das Publikum durch vorausgegangene ähnliche musikalische Darstellungen aufmerksam gemacht und vorbereitet worden wäre.

Im Jahre 1854 wurden die Quartett-Soiréen mit immer glänzenderem Erfolg und unter gesteigerter Theilnahme des Publikums fortgesetzt. Die Aufführungen der Quartette gestalteten sich in Folge des beharrlichen Studiums der Mitwirkenden immer gerundeter und präciser, allgemein wurden die bedeutenden Fortschritte derselben anerkannt und man nahm mit Vergnügen wahr, mit welchem Erfolge den vier Dilettanten das Künstler-Quartett der Gebrüder Müller zum Vorbilde diente.

Im Jahre 1855 wurde bei dem Beginne der Quartett-Produktionen die Nachfrage nach Eintrittskarten größer, das Interesse des Publikums erhöhte sich, die bisherigen, zum Zwecke der Quartett-Unterhaltungen benützten Lokalitäten des Grafen Sylva-Taroucca reichten nicht mehr aus, um alle Musikfreunde zu fassen. Da in der innern Stadt, außer dem städtischen Redoutensaale, kein passender Saal zu acquiriren war, übersiedelte die Gesellschaft in die Vorstadt und eröffnete in diesem Jahre die Quartett-Soiréen im Prüfungssaale des mähr. schles. Blinden-Instituts. Aber schon in der Adventzeit des Jahres 1856 war auch dieses neu gewählte Lokale für die Menge des Publikums zu klein und zu beschränkt und die Produktionen des Streichquartetts wurden von dieser Zeit angefangen in den ge-

räumigen städtischen Redoutensaal verlegt. Ungeachtet dessen, daß man der Stadt Brünn, als einer der ersten Handels- und Fabriksplätze der österreichischen Monarchie, den Vorwurf machte, sie befördere nur die materiellen Interessen, und sei deßhalb kein günstiger Boden für Kunstbestrebungen, waren es gerade die beschriebenen Quartett-Unterhaltungen, welche in allen Schichten der Bevölkerung eine ungewöhnliche Theilnahme erregten, welche den Sinn für die edle wahre Kunst weckten und förderten. Im Laufe der Jahre 1852 bis 1857, innerhalb welcher die Quartett-Produktionen statt fanden, kamen die meisten Kompositionen Haydn's, Mozart's, Beethoven's und Mendelssohn's zur Aufführung; außerdem noch Werke von Cherubini, Robert Schumann, Spohr und Onslow. Von Klavierstücken aus dem Gebiete der Kammermusik wurden außer den genannten Komponisteuren noch Werke von K. M. Weber, Hummel und Rubinstein gewählt.

Nebst den oben erwähnten Quartett-Unternehmern wirkten bei den Streichinstrumenten Poldauf, Studierender, Schwarz, Oberlehrer des Blindeninstitutes, und Hofmann, ehemaliges Orchestermitglied, dann beim Klavier Dr. Arnold Flesch, Advokaturs-Konzipient, gegenwärtig k. k. Notar, und Dr. Ottawka, k. k. Finanzprokurators-Beamte, mit. Von Damen spielten abwechselnd den Klavierpart: Frau Streit, dann die Frl. Sergl, Reiche, Soffé, Neruda, Pöschl.

Leider endeten mit dem Jahre 1857 diese Dilettanten-Quartette, indem die Vierzahl der Arrangeurs durch die Beförderung des Sekretärs Peyscha zum Stadtrathe in Olmütz getrennt wurde.

Namhaft waren die Beiträge, welche als Ertrag der Quartett-Soiréen, fast allen Wohlthätigkeitsfonden und Humanitäts-Anstalten der Stadt Brünn zugeflossen sind, reichlicher Dank wurde den Quartettspielern und Mitwirkenden und namentlich dem Grafen Bukuwky zu Theil, welcher mit so reger Thätigkeit und edler Selbstaufopferung die musikalische Bildung und den Kunstsinn zu fördern, gleichzeitig aber auch den Interessen der leidenden Menschheit Rechnung zu tragen wußte.

Franz Peyscha.

i) Die Gründung des Musik-Vereins in Brünn.

Wenn die Musikzustände Mährens, namentlich jedoch die in diesem Lande bestehenden Musikvereine besprochen werden sollen, so müßte man ordnungsgemäß vor Allem bei der Landeshauptstadt Brünn den Anfang machen. Doch gerade in dieser Beziehung ist die Hauptstadt nicht die erste Stadt, und mehrere kleinere Städte des Landes haben der Metropole den Rang abgelaufen, indem sie schon seit Jahren Musikvereine besitzen.

Brünn, eine der ersten Industrie- und Handelsstädte der österr. Monarchie mit einer Civilbevölkerung von mehr als 58.000 Köpfen, mit dem Sitze des Statthalters, des Bischofs und der Oberbehörden des Landes, mit einem Theater, mit zahlreichen öffentlichen Bildungsanstalten und Vereinen, hatte bis zum Jahre 1862 noch keinen Musikverein.

Im Jahre 1836 beabsichtigte eine Gesellschaft hochgestellter Männer in Brünn die Gründung eines Musikvereins, welcher die Aufgabe haben sollte, tüch-

tige Musiker heranzubilden. Der Verein, in Verbindung mit einem Konservatorium, sollte nicht nur für die Stadt Brünn, sondern für das ganze Kronland Mähren seine Wirksamkeit ausdehnen. Die einleitenden Maßregeln zur Gründung dieses Vereines wurden aber so hinausgedehnt, daß erst im Jahre 1858 die vorgelegten Statuten die Allerhöchste Genehmigung erhielten. Aber auch damals trat in Folge der ungünstigen Zeitverhältnisse der Musikverein noch nicht ins Leben. Erst als die Entfaltung des freien politischen Lebens in Oesterreich, auch das Vereinsleben im Allgemeinen, namentlich jedoch im Gebiete der Kunst, sich entwickelte und kräftigte, traten die Gründer des Musik-Vereins zusammen und wählten einen engeren Ausschuß, welcher die bereits genehmigten Statuten einer Revision zu unterziehen und zeitgemäß zu modifiziren hatte.

Demgemäß wurde als Zweck des Vereins die Beförderung der Tonkunst überhaupt durch theoretischen und praktischen Unterricht in derselben und durch Produktionen erklärt; die Vereinswirksamkeit soll sich auf die Dotirung einer Musikschule und Veranstaltung von Vereins-Konzerten erstrecken, wobei besonders die probeweise Aufführung neuer Kompositionen junger Tonsetzer ins Auge zu fassen ist. Wer 25 fl. sogleich und einen jährlichen Beitrag von 5 fl. in Vorhinein in die Vereinskassa entrichtet, wird ein gründendes, wer sich nur zu dem letzteren Beitrage herbeiläßt, wird beitragendes Mitglied. Wer ohne Geldbeitrag seine regelmäßige unentgeldliche Betheiligung an der musikalischen Wirksamkeit des Vereins zusagt, wird wirkendes Mitglied. Die Generalversammlung kann auch Ehrenmitglieder ernennen, denen der freie Eintritt zu allen Vereinsproduktionen, ohne sonstige Rechte und Pflichten, zusteht. Alle Mitglieder erhalten unentgeltlich Diplome über ihre Eigenschaft als solche. Die Organe des Vereins sind: die jährliche Generalversammlung und die auf 4 Jahre zu wählende Direktion, bestehend aus dem Direktor, seinem Stellvertreter, 1 Sekretär, 1 artistischen Direktor, als besoldeten Leiter der Vereins-Produktionen und Vorstand der Musikschule, und die übrigen Direktions-Mitglieder. Nach erfolgter Konstituirung des Vereins veröffentlichte das Gründungs-Comité im Monate Mai 1860 einen Aufruf an die Bewohner des Landes Mähren durch die Zeitungsblätter. Demselben ist zu entnehmen, daß die Stadt Brünn zwar reiche musikalische Elemente besitzt, welche jedoch bis jetzt zu keiner vollen Koncentrirung gelangen konnten. Das Bestreben, die Musik, die wirksamste, dem Verstande des Volkes am nächsten gelegene, daher die bildendste unter allen Künsten, zur Bedeutung einer socialen Macht zu erheben, habe die Idee zur Gründung eines Musikvereines herbeigeführt.

Als Gründer des Vereins erscheinen der Abt des Augustinerstiftes St. Thomas Cyrill Napp, Graf Braida, Graf Bukuwky, Ritter v. Chlumecky, Freiherr v. Forgatsch, Dr. Goldhann, Leopold Haupt, P. Kischkowsky und Dr. Edler v. Ott.

k) Die städtische Gesang- und Violin-Schule in Brünn.

Im J. 1844 wurde, statt der längere Zeit nicht besetzten Thurnerstelle, ein Musik-Direktor an der Stadt-Pfarrkirche bei St. Jakob in Brünn (Baroch) eingesetzt (wiener musikalische Zeitung 1844 S. 96) und eine städtische Musik-Schule gegründet.

Aus Anlaß der ersten Prüfung an derselben am 8. Mai 1845 ließ sich über dieselbe — und nebenbei die Musikzustände in Brünn — die Moravia 1845 Nr. 56 in folgender Weise vernehmen:

Man war längst darüber einig, daß es in Brünn bei hinlänglicher Anzahl von Musik-Betreibenden doch immer eine mißliche Sache bleibe, ein Werk der bessern Musik zur Aufführung zu bringen.

Bei Anerkennung der Thatsache schien man iedoch die Ursache dieses Unvermögens nicht erforscht zu haben, und begnügte sich meistens mit den bloß unzählig variirt wiederkehrenden Melodien der gleich Unkraut fruchtbaren italienischen Opernschreiber, zu denen man bloß Stimme und Gurgelfertigkeit bedarf, in welchen bis auf eine gewisse Manier sowohl Ausdruck als Durchführung Nebensache bleiben, die sich daher eben deßwegen, und weil bei ewig gleicher Begleitung der Rythmus auch keine Schwierigkeiten macht, am leichtesten herunter singen oder spielen lassen.

Dieser Gleichgiltigkeit gegen den höheren Theil der Kunst, oder besser dieser Mutlosigkeit schuldet man das Sinken des musikalischen Sinnes in einer Stadt, die bei so vielen Mitteln immer etwas Tüchtiges liefern könnte.

Desto erfreulicher ist es daher, wenn man ein Institut gegründet sieht, das, wenn auch noch in der Entwickelungs-Periode doch unter der Leitung sachverständiger Männer, die Schule eines besseren musikalischen Geistes zu werden verspricht, indem den Schülern schon zum ersten Unterrichte reellere Kompositionen gebeten werden, an welche sie sich gleich vom Anfange her gewöhnen, mit ihren Schwierigkeiten vertraut werden, späterhin bei gewandterer Technik sich lieber dem edleren Theile der Kunst zuwenden, und so tüchtige Elemente zu Aufführung jener Meisterwerke der Tonkunst werden, die allein im Stande sind, den wahren, musikalischen Sinn zu befriedigen.

Herr Regenschori Leopold Streit, welcher den Gesangunterricht ertheilt, hat in der kurzen Zeit von Einem Jahre bei seinen jugendlichen Schülern versprechende Blüten zu treiben gewußt, und sich sowohl durch die Wahl der Tonstücke von Braun, Weber, Mehul, Meyerbeer, Sechter, als auch durch den besonnenen und planmäßigen Unterricht als den erfahrenen theoretischen und praktischen Musiker bewährt. Der Frauenchor aus Robert mußte wiederholt werden, und manche Stimme sprach sich aus, daß ihn unsere Bühne oft nicht besser liefere. Zu loben war, daß er einige Piecen außer dem Pianoforte noch durch ein doppelt besetztes Quartett und Violon begleiten ließ, und so seine Anfänger nicht auch an die heut zu Tage leider überhand nehmende Mode gewöhnt, nach welcher einige Sänger und Ein Pianoforte das ganze Ensemble bilden, gleichsam als ob man uns

glauben machen wollte, ein vollständiges Orchester könne entweder den schwachen Nerven der Sänger oder Zuhörer gefährlich werden.

Herr Musikdirektor Joseph Baroch, welcher den Violin-Unterricht ertheilt, ließ in den ersten Leistungen seiner Schüler schon eine gediegene Schule erblicken, die aus dem gleichen Bogenstriche und richtiger Beobachtung des Taktes unverkennbar sich aussprach. Auch seine Wahl der eingelernten Tonstücke traf Piecen von Mozart, Haydn und den braven Violinmeistern Jansa und Blumenthal, und wenn die Leistung hier nicht so anspricht, wie bei den Sängern, so ist die Ursache lediglich in dem Instrumente zu suchen, von welchem ein Jeder weiß, daß erste Versuche auf selben nicht unter die Harmonien zu rechnen sind.

Die Prüfung begann mit einer musikalischen Anrede und begann mit gleicher Dankrede, die Worte von Hrn. Donneh, die Musik von dem talentvollen Organisten Hrn. Eduard Streit, dem man bei seinen Kenntnissen und seiner Bescheidenheit nur wünschen kann, daß er in seiner Vaterstadt mehr Anerkennung seines musikalisch-poetischen Talentes fände.

Und so müssen wir denn dem Institute Gedeihen und Erweiterung, beiden Lehrern aber zu den ersten Früchten ihres Fleißes in gegenwärtiger Stellung wahrhaft Glück und zu Fortsetzung ihres mühsamen Werkes jene Geduld wünschen, die ihnen bei dem Haß der Götter, dessen sich jeder Lehrer erfreut, so sehr nothwendig ist. Wenn ausgesprochene Anerkennung ihnen eine kleine Vergütung für die große Mühe sein kann, so mögen sie versichert sein, daß sie sowohl ihnen als auch ihren fleißigen Schülern von dem zahlreich versammelten Auditorium in vollem Maße zu Theile ward. S.

Die Hoffnungen, welche man an die Gründung dieser Schule geknüpft hatte, gingen wohl nur zum Theile in Erfüllung; die Schule kam später, besonders in Folge der vieljährigen Kränklichkeit des Chorregens Eduard Streit (S. dessen Biogr.), sehr herab und es trat die Nothwendigkeit ein, wie den Chordienst überhaupt, so auch diese Musikschule 1871 neu zu organisiren, deren Leitung provisorisch dem brünner Musikvereine und beziehungsweise dessen artistischem Direktor Kitzler anvertraut wurde.

1) Der (deutsche) Musik- und Gesang-Verein in Proßnitz

wurde im Jahre 1856 in Folge der Bemühungen des um den Verein verdienstlichen und bereits verstorbenen Regenschori Josef Fogt und des dermaligen Vice-Vorstandes und Vereins-Cassiers Louis Hamburger gegründet, begann seine Thätigkeit am 23. Oktober 1856, und wendete seine Aufmerksamkeit sofort der Pflege der Instrumental- und Vokalmusik zu, wirkte dahin, daß das dortige größere Publikum mit den Werken der ersten Musikheroen bekannt ward, denn es wurden unter der Leitung des für den Verein nur zu zeitlich verstorbenen Regenschori Josef Fogt alsbald die bedeutendsten Werke der Instrumental- und Vokalmusik in den Concerten vorgeführt. Da dieser aber durch sein Amt als Oberlehrer an der hiesigen Hauptschule zu sehr in Anspruch genommen war, wurde er 1863 von der Chormeisterstelle auf sein Ansuchen enthoben und behielt blos die Kapell-

meisterstelle. — Sein Nachfolger im Chormeisterdienste mußte seiner schwachen Leistungen wegen 1869 enthoben werden und erst als der seit dem Tode Fogt's als Kapellmeister designirte Anton Greipl auch die Chormeisterstelle übernahm, kam der Verein unter Leitung dieses tüchtigen gediegenen Musikers wieder in die Lage, auch in der Vokalmasik das zu erzielende best Möglichste zu leisten. Dieser Dirigent wird von dem in weiten Kreisen bekannten Violinspieler Bernhard Schreiber als Orchesterdirektor wacker unterstützt, ebenso läßt es sich der jetzige Vice-Vorstand angelegen sein, die besten, den hiesigen Kräften angemessenen Programme für die Concerte zusammenzusetzen.

Das erste Concert des Vereines wurde am 14. December 1856 mit Vorführung eines Theiles der „Schöpfung" von Haydn gegeben und erreicht die Zahl der bereits gegebenen Concerte das Nro. 85, nebstdem betheiligte sich der Verein bei vielen Gesangsfesten, und hat auch bei dem 100sten Concerte des olmützer Musik-Vereines ein großer Theil unseres hiesigen Streichorchesters mitgewirkt.

In jüngster Zeit wurden von der Vereinsleitung Statuten zur Errichtung einer Musikschule entworfen, und soll nach Genehmigung derselben diese Schule mit Neujahr eröffnet werden.

Der Verein zählt jetzt 7 Ehrenmitglieder, 36 Musiker, 32 Sänger, 120 unterstützende Mitglieder.

Das Archiv zählt circa 2000 Stücke an Musikalien gediegensten Inhaltes, die theils vom Verein selbst angeschafft wurden, anderntheils sind dem Vereine durch Hinterlassenschaft des proßnitzer Bürgers Jakob Wojaczek und des gewesenen Ehrenmitgliedes des Vereines weil. Professor Stummer am Mozarteum in Salzburg werthvolle Musikalien zugefallen; durch Hamburger und den Vereinssekretär Ferd. Zimmer wurde das Archiv wesentlich bereichert.

Der Verein besitzt sämmtliche Orchesterinstrumente, wie auch ein Clavier, zu deren Anschaffung der Vorstand Bürgermeister Joh. Zajiczek und Hamburger das Meiste beigetragen; überhaupt unterstützt Joh. Zajiczek pekuniär den Verein in ausgiebiger Weise, und übt derselbe überhaupt in jeder Richtung einen dem Verein höchst wohlthätigen Einfluß aus.

In Bezug auf hervorragende Leistungen einzelner ausübender Mitglieder möchte Folgendes zu bemerken sein:

Bernhard Schreiber, ein eben so gediegener als tüchtiger Solo- und Orchester-Violinspieler, ist absolvirter und prämiirter Zögling des wiener Conservatoriums, Schüler von Professor Böhm und Mayseder, hat in seinem 14. Jahre in einem Hofkammer-Concert Solo gespielt, und hat seiner Zeit Professor Böhm die Aeußerung fallen lassen, daß, im Falle derselbe bei der Musik bleibt, er den verstorbenen Künstler Ernst, dessen Mitschüler er war, überträfe; allein das Geschick wollte es, daß er die künstlerische Laufbahn verließ, und nur noch die Musik als Dilettant mit vielem Eifer betreibt.

L. Schnabel, Violoncellist, ebenfalls absolvirter Zögling des wiener Conservatoriums, war Kammermusiker des verstorbenen Grafen Troyer in Wien, hat das von diesem Kunst-Mäcen unterhaltene Streichquartett wacker unterstützt, betreibt die Musik neben seinem Weißbäckergeschäft; einige freie Zeit widmet er

jetzt dem Musikunterrichte und ist gleichzeitig Chormeister des hier bestehenden Gesangvereines „Sängerbund".

Carl Pacholek, ebenfalls absolvirter Zögling des wiener Conservatoriums und gewesener Kammermusiker des Grafen Troyer, spielt alle Streichinstrumente und bläst einige Blasinstrumente, vorzüglich aber Clarinet, auf welch' letzterem Instrumente er auch concertirte. Sein jetziger Beruf als Oekonomie-Verwalter läßt ihm wohl wenig Zeit, sich der Musik zu widmen, jedoch, wo es gilt im Verein thätig zu sein, läßt er sich gerne finden, so wie sein verstorbener Bruder Franz, der ein tüchtiger Instrumentalist war.

Frau Keller Epstein, eine vorzügliche Clavierspielerin, Schülerin von Pacher und anderen berühmten Meistern, concertirte in Wien und Pest mit dem besten Erfolge, widmet sich, seit der verstorbene Künstler Wilhelm Graf Proßnitz verließ (gewesenes Ehrenmitglied des Vereins), dem Clavierunterrichte; der Verein besitzt an dieser liebenswürdigen Frau eine Kraft, die jedesmal bei Concerten, in welchen sie Solo spielt, mehr an Beliebtheit gewinnt.

Louis Hamburger, ein Schüler des gewesenen Professors Fischhof am wiener Conservatorium, lernte das Clavierspiel nicht als Lebenszweck, und drängte sich, obwohl immer fast leidenschaftlich für die Musik eingenommen, doch nicht zum concertiren, erst seit dem Bestehen des proßnitzer Vereines begann er in demselben Solo zu spielen und wirkte, durch die ihm zu Theil gewordene Anerkennung angespornt, als Solospieler in den ersten zehn Jahren beinahe in jedem Concerte mit. Durch anderweitige Berufsthätigkeit verhindert, wirkt er jetzt nur im Trio mit Schreiber und Schnabel mit, welche Vorführungen zu den Lieblingspiecen des dortigen Publikums gehören, und stets von größtem Applaus begleitet werden.

In jüngster Zeit hat der Verein an J. Finger, einem sehr tüchtigen Klarinetisten, eine gute Acquisition gemacht, der Vice-Kapellmeister bei der Regimentsmusik Erzherzog Wilhelm war.

Zeitweilig wird der Verein durch die Mitwirkung zweier Dilettantinnen, nämlich der Fräulein Sofie Brachtel und Anna Einaigl, beide recht gute Sängerinnen, unterstützt, die ihre tiefe musikalische Bildung dem verstorbenen Lehrer Wilhelm Graf zu verdanken haben, und könnten dieselben, wenn sie beim Gesangfache blieben, mancher großen Oper zur Zierde werden.

Schließlich sei noch erwähnt, daß theils durch die Anerkennung der Leistungen von Seite des proßnitzer kunstsinnigen Publikums als auch durch die pekuniären Opfer, welche der Vorstand Johann Zajiczek dem Vereine brachte, es dem Vereins-Cassier gelungen ist, den Verein mit den bescheidenen Geldmitteln dahin zu bringen, daß derselbe außer seinem musikalischen Wirken auch viele Wohlthätigkeits-Concerte gab, die den wohlthätigen Zwecken anständige Summen zuführten, und der Verein, ungerechnet die Archivs-Instrumente und andere Einrichtungsstücke, ein Vermögen von circa 400 fl. besitzt.

m) Der Musik-Verein in Znaim

wurde 1861 gegründet. Derselbe hatte im Jahre 1870 ausübende Mitglieder: 84 Sänger, 20 Sängerinnen, 20 Instrumentalisten; unterstützende Mitglieder: 156 Einzelpersonen, 106 Familien zu zwei Personen, 53 Familien zu vier Personen. Einnahmen: 2555 fl. 49 kr. Ausgaben: 2549 fl. 3 kr. Gründungs- (Reserve-) Fond: 600 fl. 62 kr. Werth des Musikalienarchives: 952 fl. 19 kr. Werth des Inventars (Banner, Fahne, Instrumente, Preisbecher, Lampions ꝛc.): 1022 fl. 3 kr. — Der Verein errang beim Sängerfeste in Stockerau (1862) den ersten Chorpreis und veranstaltete im J. 1865 ein Sängerfest in Znaim. Vorstand: Stadt-Sekretär Johann Fux. Artistischer Leiter: städtischer Musik-Direktor Heinrich Fiby (Compositeur des populär gewordenen Liedes „Oesterreich mein Vaterland"). (Haberler, Znaim und seine Umgebungen, eb. 1871, S. 87).

n) Der Männer-Gesang-Verein in Ung.-Hradisch.

In den ersten Jahren nach Erweiterung der gesetzlichen Freiheiten in Oesterreich regte sich auch in Ung.-Hradisch Sinn und Thatkraft zur Gründung mehrerer Vereine und so entstand im Jahre 1861 (Oktober) der Männer-Gesang-Verein, dessen statutenmäßiger Zweck zunächst die Pflege und Ausbildung des mehrstimmigen Männergesangs, dann auch die Hebung und Förderung des Gesanges und der Musik überhaupt ist. Diesem seinem Zwecke nach hat der Verein durch die vollendeten 10 Jahre seines Bestandes bei seinen beinahe 80 Produktionen (Liedertafeln und Konzerten) nebst Gesangspiecen stets Musikpiecen, Quartette, Einzelnvorträge auf verschiedenen Instrumenten gebracht und sich in Singspielen und Operetten versucht. — Daß ein Musikverein weder selbständig noch als verbundenes Glied des Gesangvereins sich bildete, liegt in den beschränkten Ortsverhältnissen und in dem steten Wechsel der meist aus Beamten bestehenden Mitglieder, deren Zahl meist zwischen 30 bis 35 schwankt, während unterstützende Mitglieder 80 bis 120 gezählt werden.

o) Der (deutsche) Musik- und Gesang-Verein in der Stadt Wischau

wurde am 20. Oktober 1862 gegründet und feiert heuer den zehnjährigen Bestand.

Derselbe hat bisher 42 Concerte nebst vielen Liedertafeln und anderen geselligen Unterhaltungen veranstaltet und über Anregung seiner Mitglieder auch das Florentiner-Quartett ein Concert in Wischau gegeben.

Derselbe zählt gegenwärtig 160 Mitglieder, wovon 35 ausübende, theils Sänger, theils Musiker, theils beides zugleich.

Dermal ist der Advokat Dr. Joseph Swoboda Vorstand.

(Vom znaimer und von einigen anderen Vereinen habe ich die angesuchten Nachrichten noch nicht erhalten, sie werden aber nachgetragen werden.)

II. Biographische Mittheilungen.

Abdias, Johann, ein böhmischer Sänger, und Senior der böhmischen und mährischen Brüdergemeinde. Er starb als Prediger derselben im Jahre 1588 am 24. Junius zu Prerau in Mähren. Siehe: Adriani Regenvolscii Systema historico-chronologic. Ecclesiarum Slavonicarum. Lib. III. p. 320. (Dlabacz I. 21.)

Altmann (Maria Dominika vom heil. Michael), eine Klosterfrau aus dem Orden des heil. Dominik in Brünn, wo sie als treffliche Sängerin und Vorsteherin ihres musikalischen Chores im J. 1752 blühte. S. Catalog. Ord. Praedicator. f. v. J. 1752. (Dlabacz I. 41.)

Anderle Johann, gest. im Juli 1865 als Lehrer an der Schule zu Jamnitz in Mähren im Alter von 78 Jahren, unterrichtete seine Kinder in den Elementen der Musik, nämlich den berühmten, den „poetischen" Sänger Alois Ander (so genannt), geb. zu Liebitiz in Böhmen 10. August 1821, gest. im böhm. Bade Wartenberg 11. Dez. 1864); Ernst, gleichfalls Sänger und Compositeur; Adolph, unter dem Namen Andrisl Opernsänger, und Anna, bis zu ihrer Verheirathung Sängerin (Wurzbach biogr. österr. Lexikon I. 32, XIV. 380).

Aschermann, ein ausgezeichneter Tonkünstler, lebte um das Jahr 1750 als Regenschori zu Zöptau in Mähren (Brünner Wochenblatt 1826 S. 141).

Aucupacius Rudolph, Moderator zu Römerstadt, lebte um das J. 1615 und machte sich durch mehrere musikalische Compositionen bekannt (eb. S. 145).

Augesky Joseph, ein Priester aus dem Predigerorden böhmischer Provinz, und vornehmer Harfenspieler. Er war zu Iglau in Mähren den 26. Nov. 1745 geboren, studierte daselbst, und trat in den Orden, in welchem er 1763, den 27. August, die Ordensgelübde ablegte, und einige Jahre darauf die erste Messe las. Und ungeachtet er die Stelle eines Predigers und Lehrers der Latinität in Pilsen, dann auch eines Feldkapellans durch mehrere Jahre mit Ruhm vertrat, vergaß er doch seines Lieblingsinstrumentes nicht, ja er brachte es so weit, daß er die stärksten Konzerte mit außerordentlicher Geschwindigkeit und Delikatesse spielte. Ich selbst hatte das Vergnügen 1776, in dem Kloster seines Ordens in der Altstadt Prag seine treffliche Spielart zu bewundern (Dlabacz I. 61). Er starb um 1790 in Böhmen (br. Wochenblatt 1826 S. 149).

Bachmann, Wilhelm, gest. in Brünn 12. Juli 1856, machte sich durch den Bau von Fortepiano's einen Namen (Moravia 1841 S. 224). Der Sohn setzte das Geschäft fort.

Balduin, von Geburt ein Römer, olmützer Domdechant (1190—1201), welcher zuerst den Kirchengesang für Tag- und Nachtzeiten regelte und dazu auf eigene Kosten die nöthigen Choralbücher in Menge beischaffte, auch selbst mehrere Stücke dieser Art componirte (Moravetz hist. Mor. I. 269, br. Wochenbl. 1826 S. 149, Wolny Topogr. V. 124, detto kirchl. I. 194).

Balzar, Leopold, obwohl ihm die Natur das Licht des Auges versagt hatte, rühmlich bekannt als Pianist. Geboren zu Brünn am 18. Sept. 1821, wurde im 18. Monat seines Alters von einer gewöhnlichen Kinderkrankheit befallen; in der langwierigen Krankheit ward sein Augenlicht durch die unrichtige Behandlung eines Arztes so geschwächt, daß im Verlaufe von drei Jahren eine gänzliche Zerrüttung der Sehnerven eintrat, die zu heilen selbst die ausgezeichnetsten Augenärzte, Dr. Jäger und Dr. Rosas, aufgaben. So des höchsten menschlichen Gutes beraubt, blieb Balzar bis zu seinem 11. Jahre unter der sorgsamen Pflege seiner Eltern, die mit aufopfernder Liebe bedacht waren, ihm die Nacht seines Unglückes zu erhellen, und nichts verabsäumten, was seine geistigen Anlagen, deren Entwickelung ihm so manchen Ersatz zu geben im Stande war, ausbilden konnte. Da bisher unser Vaterland nicht so glücklich war, ein Institut zu besitzen, das den Blinden unter seinen Schutz nimmt, kam Balzar durch die Verwendung des verdienstvollen Appellationsrathes Schrötter im Oktober 1832 in die Prager Privat-Lehr- und Heilanstalt für Gesichtslose, konnte aber den Statuten der Anstalt gemäß, deren Wirkungskreis für Böhmen gezogen war, nur als Kostgänger aufgenommen werden. Durch unermüdeten Fleiß sowohl in den literarischen Gegenständen, als in der Musik erwarb er sich die volle Zufriedenheit des Instituts-Direktors, des Gubernial-Vicepräsidenten Ritter von Prohazka, der Institutslehrer Bezečný und Ptaček, so zwar, daß er schon im zweiten Jahre seines Aufenthaltes in Folge der Anerkennung seines Fleißes mit der unentgeltlichen Aufnahme in das Institut belohnt wurde. Von dieser Zeit an widmete er sich ausschließlich dem Klavier, und schon am 29. April 1835 spielte er zum ersten Mal öffentlich zum Vortheil des zu errichtenden Blinden-Instituts zu Brünn ein Konzertino mit Orchester-Begleitung von Hummel. Am 16. März 1836 wirkte er zum Besten der Prager Privat-Lehr- und Heilanstalt für Gesichtslose in einem glänzenden Konzerte mit, und spielte am 22. April desselben Jahres in Brünn ein Konzert von Czerny und ein großes Konzert von Moscheles, und zeigte seiner Vaterstadt die Fortschritte seines unbegrenzten Fleißes.

Im Jahre 1837 verließ er mit dem innigsten Dankgefühle für den genossenen musikalischen Grund-Unterricht, so wie für die edle Behandlung seiner Herren Lehrer, die ihm die schönsten Zeugnisse ihrer Zufriedenheit gaben, das Institut mit dem Vorsatze, sich in seiner Vaterstadt der Musik und vorzugsweise dem Piano zu widmen.

Hier erfreute er sich des Unterrichts des Kapellmeisters Gottfried Rieger,

der ihm den Generalbaß vortrug, und ihn mit Freudigkeit in der Zahl seiner fleißigsten Schüler nennt.

Im Jahre 1839 gab Balzar Konzerte in Brünn und in Olmütz, so wie im folgenden Jahre in Wien. Der Beifall des Publikums lohnte und ermunterte sein Streben nach immer größerer Vollendung. Im letztgenannten Jahre hatte er sich, um seinen Geschmack und Vortrag auf diesem für den Gesichtslosen so schwierigen Instrumente auszubilden, in Wien niedergelassen. Liebevoll nahm ihn da der ausgezeichnete Pianist Eduard Pirkhert, eine echte Künstlernatur, voll Bescheidenheit und Enthusiasmus, auf, und führte ihn in die hohe musikasische Welt der Residenz ein.

Wiewohl Balzar vorzugsweise in der Musik excellirt, und sein Talent hier immer mehr zu vervollkommnen strebt, hat er dennoch nichts verabsäumt, seine großen Geistesanlagen mehrseitig auszubilden. So ist es die Poesie, die seinen Geist stärkt, erheitert und tröstet, die ihm die schöne Erde mit ihren Blüten zeigt, die er zu Kränzen windet. Sein Spiel, von hoher technischer Fertigkeit und nicht minderem Ausdruck, schwang sich weit über die Sphäre auf, wo am Beifall des Publikums das Mitleid mit seinem Sehorgan Antheil haben konnte; er reifte rasch einer Meisterschaft entgegen, die strengen Anforderungen entsprach und ihm unter den vaterländischen Künstlern einen Ehrenplatz sicherte. Er starb aber in noch jungen Jahren 1845 zu Wien (Moravia 1841 S. 4, 12, 84—87, 95, 232, 1845 S. 207).

Bartl, Franz Conrad, der Erfinder der Tasten-Harmonika. Derselbe wurde am 14. Juni 1750 zu Weypert in Böhmen geboren, studirte am Gymnasium zu Schlackenwerth, seit 1771 an der prager Universität, wo er der Philosophie, der Rechtsgelehrsamkeit und der höheren Mathematik oblag und aus ersterer 1779 die Doktorswürde erlangte. 1775 wurde er Lehrer der Arithmetik, Geometrie, Mechanik und Baukunst an der neuen Normal-Hauptschule in Prag, 1779 außerordentlicher Professor der Mathematik an der Universität daselbst, wobei er auch die Censur der in sein Fach einschlagenden Bücher besorgte, 1782 bei Uebersetzung der aus einer Universität in ein Lyceum verwandelten mähr. Hochschule von Brünn nach Olmütz Lehrer dieser Wissenschaft und durch 10 Jahre bis zu seinem am 28. Oktober 1813 erfolgten Tode Direktor der philosophischen Studien daselbst.

Er entwickelte eine fruchtbare schriftstellerische Thätigkeit auf dem Felde der Mathematik und verwandter Fächer; denn es erschienen von ihm: 1) Anfangsgründe der Rechenkunst zum Gebrauche des Bürgers. Prag 1776. 8. 2) Anleitung zur Mathematik, welche für die deutschen Schulen in den k. k. Staaten vorgeschrieben ist. Ebendaselbst 1776. 8. 3) Nützliche Kenntnisse aus der Weltweisheit für Unstudirte. Ebend. 1778. 8. 4) Anleitung zur Rechenkunst, Geometrie und Mechanik in Beispielen. Ebend. 1780. 8. 5) Abhandlung von allen möglichen Arithmetiken. Olmütz 1781. 8. Zweite Auflage ebendaselbst 1795. 8. 6) Kurzer Lehrbegriff von der Mechanik und Optik. Wien 1787. 8. Eine verbesserte und mit dem Lehrbegriff der Astronomie vermehrte Aufl. Ebend. 1788. 8. Nebst 27 Kupfertafeln. 7) Abhandlung von der Interessenrechnung. Olmütz 1796.

8. (nach der brünner Zeitung 1796 S. 308 mit Berichtigung des Fehlers des Euler). 8) Nachricht von der Harmonika. Ebend. 1796. 8. 9) Erläuterung der nöthigsten Gegenstände aus der Buchstabenrechenkunst und Algebra. Ebendas. 1797. 8. Zweite Auflage. Ebend. 1802. 8. 10) Abhandlung von der Tastenharmonika. Brünn 1798. 4. 11) Erläuterung der nöthigsten Gegenstände aus der Geometrie. Olmütz 1801. 8. 12) Kurzer Lehrbegriff von den nöthigsten Gegenständen aus der angewandten Mathematik mit Rücksicht auf höhere Geistesbildung. Brünn 1808. gr. 8. (Czikann in den wiener Annalen der Literatur und Kunst. Aug. 1811 S. 228, der wiener Lit. Zeitung 1814 Intell. Nr. 9 S. 66, in d. lebenden Schriftstellern Mährens, Brünn 1811, und in d. öst. Encykl. I. 194, nach Cerroni, welchen Czikann überhaupt auszog; Wurzbach, biogr. österr. Lexikon I. 170). Am Ende seines Lebens ging er noch mit der Idee um, mathematische Lehrbücher mit Rücksicht auf höhere Geistesbildung herauszugeben, wie aus folgender Ankündigung vom 27. Februar 1810 (in der brünner Zeitung 1810 S. 461) hervorgeht: Ueberzeugt, daß die Fertigkeit im gründlichen Denken, ein Bild von dem genauesten wissenschaftlichen Vortrage und eine deutliche Kenntniß der Macht, Weisheit und Güte Gottes, für alle Stände höchst wichtig ist; die ersten aber mit dem zweiten nicht durch Regeln, sondern nach dem Urtheile der Weisesten unter den Menschen größtentheils durch längere Bildung in strengen Beweisen wie die der alten Geometer sind und die letztere hauptsächlich durch das gründliche Studium der Astronomie erlangt wird, habe ich mich entschlossen: Lehrbücher der Mathematik zu verfassen, worin ich die nöthigsten Gegenstände dieser Wissenschaft nicht nur gründlich und deutlich vorzutragen, sondern auch mit solchen Anmerkungen zu erläutern gestrebt habe: daß man in der reinen Mathematik den Gang des menschlichen Geistes, in wie fern er durch Schlüsse zur Gewißheit gelangt und die darauf gegründeten Regeln des richtigen Denkens und in der angewandten Mathematik, Gott aus seinen Werken, in einem höheren Grade der Deutlichkeit zu erkennen im Stande ist. Im ersten Theile, welcher die wichtigsten Gegenstände aus der Arithmetik und Geometrie enthält, war ich beflieſſen: zugleich dasjenige zu verbessern, was dem Euklid mit Grunde ausgestellt wird, und im zweiten Theile, der die nöthigsten Gegenstände aus der Mechanik, Optik und Astronomie in sich faßt, habe ich gestrebt, einige Sätze zu berichtigen, die sonst als wahr angenommen werden, z. B. das Verhältniß der Luftberechnung (§. 13. a. Optik) als veränderlich erwiesen, was allgemein als unveränderlich angenommen wird u. dgl.

Diese Lehrbücher weiß ich den (Titel) Herrn Liebhabern der höheren Geisteskultur nicht leichter in die Hände zu liefern, als durch den Weg der Subskripzion, weil es meine Umstände nicht erlauben, sie in Verlag oder in Kommission zu geben.

Der erste Theil kömmt heuer heraus, von dem zweiten Theile aber, welcher aus wichtigen Gründen zuerst abgedruckt wurde und in der Gastlischen Buchhandlung in Brünn zu haben ist, wird gleich nach vollendetem Drucke des ersten Theils, eine zweite verbesserte Auflage gemacht werden, wenn die Zahl der (Titel) Herren Subskribenten auf beide Theile die Zahl der vorräthigen Exemplarien übersteigen sollte.

Es scheint die erforderliche Zahl der Subskribenten nicht zu Stande gekommen zu sein, denn die Ankündigung blieb ohne Erfolg.

Was Bartl einen größeren Namen verschaffte, war die Erfindung der Tasten-Harmonika. Die meiste Zeit neben seinem Lehramte verwendete er dem Spiele auf der Harmonika, die bisher ohne Tasten bloß mit den Fingern gespielt worden. Er erfand nun eine Claviatur-Harmonika, welche er in der brünner Zeitung 1790 S. 245 ausführlich beschrieb, sehr verbessert ebenda 1491 S. 261 darstellte, als eine viel verbesserte Klavier-Harmonika am 10. August 1795 öffentlich zu Olmütz producirte (eb. 1795 S. 485) und endlich (als Klaviatur-Harmonika) am 28. und 30. März 1797 in Gegenwart der Erzherzoge und eines großen Publikums im wiener Universitäts-Saale darstellte. Sie wurde allgemein bewundert, und für die einzige in ihrer Art erklärt, weil ihr Ton (wie es hieß) den Ton aller bisher gehörten Harmoniken weit übertrifft, besonders der tiefe Baß, der eine unbeschreibliche und noch nie gehörte Schönheit ausmacht. Der Ton ist überhaupt viel sanfter, voller und stärker, als der Ton der Franklinischen Harmonika, und der Anspruch vermittelst der Klaviatur muß sehr leicht sein, weil sie von hiesigen Tonkünstlern, die sich nur einige Stunden darauf geübt hatten, mit so großem Beifalle gespielt werden konnte (brünner Zeitung 1797 S. 236). Der Kaiser übernahm diese Harmonika gegen sehr vortheilhafte Bedingungen für den Erfinder in das k. k. Kunstkabinet (eb. S. 714). Er kaufte nämlich 1797 für 200 Dukaten und 200 fl. lebenslängliche Pension diese Tasten-Harmonika in zwei Exemplaren, welche auf den mathematischen Thurm in Wien kamen, während ein drittes Exemplar in den Händen der Familie blieb. Das beste Exemplar der von Bartl selbst verfertigten befindet sich im k. k. physik. astron. Kabinete in Wien. Der Mechanismus der Tasten-Harmonika hörte auf ein Geheimniß zu sein, als Bartl denselben, mit allerhöchster Bewilligung, in einer, von Haller in Brünn aufgelegten Abhandlung durch den Druck allgemein bekannt machte (brünner Zeitung 1799 S. 73. S. auch Dlabacz, Künstler-Lexikon für Böhmen, Mähren und Schlesien, Prag 1815, 1. B. S. 90, Hormayr's Taschenbuch 1843 S. 402). (Von mir, im Notizenblatte der hist. Sekt. 1868 Nr. 3.) Der Preßburger Bibliothekar Carl Anton Gruber von Grubenfels schrieb eine ästhetisch-musik. Abhandlg. Gedanken über Bartl's Tastenharmonika, in der sich ein reines, tiefes Gefühl für die Kunst ausspricht, und die unter den Gebildeten ihrer Anhänger sein Andenken für immer gesichert hat (Schilling III. 370. Im Artikel: Harmonika III. 457—461 erwähnt er nicht Bartl's, wie auch Bernsdorf II. 324—328 nicht, obwohl dieser I. 399 ihn als Erfinder einer neuen Art Harmonika mit Tasten nennt).

Bartosch, Mathias, von Kaunicz in Mähren gebürtig. Er war zu Olmütz an der Kathedralkirche Sopranist, und im J. 1731 zeichnete er sich in dem großen musikalischen Oratorium vom Leiden Christi an der Jesuitenkirche daselbst vor allen anderen Sängern aus. S. Contemplatio de Passione D. N. J. Chr. in Olmütz gedr. in 4. Strahow. Bibl. (Dlabacz I. 94.)

Bartsch, Joachim, vom heil. Adalbert, ein Gelehrter und zugleich ein vornehmer Tonkünstler aus dem Orden der frommen Schulen. Er war im Jahre

1660 zu Mittelwalde in Böhmen geboren; und nach den geendigten Humanioren trat er in besagten Orden, in welchem er nach der Zeit die Latinität lehrte und die Stellen eines Provinzialsekretärs, und Rektors zu Freiberg, Kremsier und Strážnicz, wie auch zuletzt eines Provinzials in der Böhmischen und Ungrischen Provinz mit vielem Ruhme und Nutzen seines Ordens vertrat. Bei allen den wichtigen Geschäften gab er doch täglich der studirenden Jugend Unterricht in der Musik und bildete manche zu großen Virtuosen aus. Endlich starb er zu Nikolsburg 1737, den 27. August, im 77. Jahre seines verdienstlichen Alters. Leopoldi Schwamberger Lexic. Eruditor. Bohem. Morav. et Silesiae, noch in der Handschrift (Dlabacz I. 94).

Batka, Anton, ein virtuöser Bassist, geboren in Prag den 21. November 1759. Er lebte noch im J. 1788 als Kammermusikus bei dem Hrn. Bischof von Breslau, in Johannesberg (eb. 95).

Batka, Wenzel, ein vornehmer Tenorist und Fagottist, geb. in Prag den 4. Okt. 1747. Nach der Zeit kam er nach Schlesien, wo er noch im J. 1788 als Kammermusikus beim Hrn. Bischof von Breslau in Johannesberg lebte. S. von allen den Batka meinen Nachtrag von Musikern in Hefte VIII., S. 219, 220, der vom v. Riegger herausg. Statistik von Böhmen und Gerbers Lexikon der Tonkünstler, S. 115. Auch Meusel führt sie in seinem Künstlerlexikon, v. J. 1808, in 8. B. I. S. 44 an. (eb. 96; Schilling I. 476, Bernsdorf I. 346).

Beer, Johann, geboren zu Auspitz in Mähren. Im J. 1737 war er als Altist an der Prämonstratenserkirche zu Hradisch bei Olmütz angestellt, studierte die Dichtkunst in Olmütz, und that sich in dem an dem Jesuitenkollegium den 15. April aufgeführten Oratorium: Passio Domini nostri Jesu Christi in Golgotha consummata etc. hervor. S. Synopsis desselben Stückes in 4. Strah. Bibl. (Dlabacz I. 102.)

Behm, Georg, ein gelehrter Jesuit, zu Leitmeritz 1621 geboren. Im 15ten Jahre seines Alters trat er in den Orden; lehrte dann die lateinische Sprache 5 J., die Philosophie 3 J., die Mathematik 9 J., und die Moraltheologie 5 J. Endlich starb er zu Znaim im J. 1666, den 7. November, an der Auszehrung. Er hat Propositiones Mathematico-Musurgicas im J. 1650 in Prag herausgegeben, von welchen Balbin in seiner Bohemia Docta P. II. p. 393 sagt: „Edidit Propositiones Mathematico-Musurgicas valde laudatas Pragae 1650.“ S. Wittenii Diarium. Walthers musikal. Lexikon. T. III. S. 949. Alegambe. Wydra's Historia Mathem. in Bohem. et Morav. S. 51 und Pelzel's Gelehrte und Schriftsteller aus dem Jesuiten-Orden S. 54 (eb. 102).

Bendel, Thomas, Tuchmacher zu Iglau, führte daselbst im J. 1570 mit Bewilligung des Stadtrathes die Bruderschaft der Meistersänger ein (br. Wochenblatt 1826 S. 177. S. meine Geschichte von Iglau, Brünn 1850, S. 235 bis 241).

Bečak, S. die Beil. S. 39.

Beranek. Aus Anlaß der tausendjährigen Christianisirung Mährens (S. über dieselbe die br. Zeitung 1863 Nro. 152 ff.) wurde ihm aus dem Festorte Welehrad am 10. August 1863 folgender Ruf (ebend. 1863 S. 1501) nachge-

sendet: Am Heutigen schied der Obgenannte von Welehrad, wo derselbe, von den Anstrengungen während der Festfeier erschöpft, behufs einer nothwendigen und wohlverdienten Erholung bis nun verweilte. Er hat sich durch seine schöne Kirchenmusik unstreitig ein namhaftes Verdienst um die Verherrlichung der dasigen Festfeier erworben und dieses veranlaßt uns, dem Geschiedenen einen kurzen Nachruf nachzusenden und ihn zugleich unseren musikliebenden Landsleuten näher bekannt zu machen.

Herr Beránek ist ein Mährer und aus Milonitz bei Bučowitz gebürtig. Das Talent für die Musik regte sich schon bei dem zarten Knaben, und sein verständiger Vater, ein k. k. Beamter in Pension und Wirthschaftsbesitzer, wußte es auch zu nähren und weiter zu entwickeln. Unter dessen Leitung sang der zehnjährige Knabe an dem Festtage der mährischen Apostel in der Welehrader Kirche Sopran und zwei Jahre darnach abermals. Sechzehn Jahre alt, spielte er bei derselben Gelegenheit in der Kirche zu Welehrad ein Violinsolo beim Offertorium, das schon seine eigene Komposition war. Diese Erlebnisse machten ihm Welehrad ehrwürdig und unvergeßlich, obschon er natürlich damals keine Ahnung davon haben konnte, daß er einstens als gereifter Künstler und bei einer so seltenen und solennen Gelegenheit die Musik in derselben Kirche leiten werde. Diese Fügung des Schicksals rührte ihn auch besonders tief.

Nach seinen zurückgelegten Studien wurde Herr Beránek als Organist in Brünn, später als Domkapellmeister in Tyrnau in Ungarn, schließlich als Professor der Harmonie- und Compositionslehre an der k. k. Präparandie zu Wien angestellt und 10 Jahre bereits fungirt derselbe auch in der k. k. Hofburgkapelle als erster Stellvertreter des betagten Hoforganisten.

Von den renommirtesten Fachkennern einstimmig als klassischer Komponist, namentlich in der Kirchenmusik, anerkannt, wurden seine dießfälligen Verdienste von mehreren Monarchen mit verschiedenen werthvollen Auszeichnungen, von anerkennenden Zuschriften begleitet, belohnt.

Als der einzige jetzt lebende Kirchenmusikkomponist Mährens wurde Herr Beránek am 23. März von dem hochwürdigsten Fürsterzbischofe von Olmütz zum Dirigenten der Kirchenmusikproduktionen in Welehrad bestimmt, für welche rücksichtsvolle und wohlgetroffene Wahl man dem hohen Oberhirten den allerwärmsten Dank schuldet.

Mit welchem Eifer und Umsicht sich Herr Beránek dieser ehrenvollen Aufgabe unterzog, und mit welchem Erfolge er dieselbe von Anfang bis zu Ende durchführte, ist jedem, der Welehrad während dieser Zeit besuchte, bekannt. Er schrieb zu diesem Zwecke mehrere ganz neue Werke, namentlich eine große Messe in C-dur, die er Cyrilla benannte, ein Graduale (Sacerdotes in duam) in C-dur und ein Offertorium (Deus noster) in F-dur.

Diese durchwegs klassisch-kirchlichen Compositionen wurden hier zweimal, nämlich am ersten und letzten Tage der Festoctave mit überraschender Präcision ausgeführt. Von den sonstig aufgeführten Musikstücken waren: Ecce sacerdos magnus, Veni sancte spiritus, Magnificat, eine Litanei, Vesper, mehrere

Pange lingua und das Te Deum laudamus, gleichfalls neu und eigens von ihm für die Festfeier geschrieben.

Herr Beranek ist ein Mährer, der seinem Vaterlande zur Ehre gereicht.

Benesch Joseph, wurde im Jahre 1795 zu Battelau im Iglauer Kreise Mährens geboren, wo sein Vater Musiklehrer und Chorregens war. Schon im fünften Jahre erhielt er Unterricht auf der Violine, und sein Talent und Fleiß machten es möglich, daß er sich, noch nicht 8 Jahre alt, vor dem damaligen Besitzer der Herrschaft Battelau, dem Grafen Sweerts-Spork, hören lassen konnte. Dieser gewann den Knaben wegen seines musikalischen Talentes so lieb, daß er ihn mit sich nach Prag nehmen und für seine weitere Ausbildung sorgen wollte; allein die Eltern konnten es nicht über sich gewinnen, sich von demselben zu trennen. Indessen wurden seine musikalischen Anlagen auch unter der Leitung seines Vaters immer mehr ausgebildet, und zum Behufe seiner wissenschaftlichen Bildung kam er in seinem 12ten Jahre in das Prämonstratenserstift nach Iglau, wo er das Gymnasium besuchte, und den Präparandenkurs hörte, da ihn seine Eltern zum Schulfach bestimmt hatten. — In Folge dieser Bestimmung ging er im Jahre 1812 als Schulgehilfe nach Potiech, bei Czaslau, wo sein Onkel Schullehrer war, und wo er, nach dem Wunsche seiner Eltern, bleiben und einst die Stelle des Onkels übernehmen sollte. Allein die Liebe zur Kunst, und der innere, lebhafte Drang zu höherer Ausbildung in derselben ließen ihm in Potiech keine Ruhe; er verließ das Lehramt und ging nach Wien, um dort Unterricht auf der Violine zu nehmen. Sein Meister war der damals als solcher rühmlichst bekannte Quartettspieler Schlesinger. Nach einem jährigen Aufenthalte in Wien glaubte er schon durch die erlernte Kunst sein Brod selbst erwerben zu können, und trat daher in das Orchester des Baron Zinnicq, dessen Operngesellschaft abwechselnd in Baden und Preßburg spielte. Zwei Jahre blieb er Mitglied dieses Orchesters, und ließ sich während dieser Zeit zu verschiedenen Malen in Preßburg und einigen benachbarten Städten in Ungarn mit dem günstigsten Erfolge öffentlich hören. Auf einem solchen Ausfluge von Preßburg aus war es, als er in Tyrnau die Bekanntschaft des Rittmeisters von Praun machte, dessen damals noch sehr junger Sohn ein ausgezeichnetes Talent für die Violine an den Tag legte, und der ihm daher den Antrag machte, die künstlerische Ausbildung seines Sohnes zu übernehmen, und ihn auf den zu diesem Zwecke vorhabenden Reisen zu begleiten. Diese Reisen erstreckten sich anfänglich bloß auf Ungarn und Mähren, und erst als der junge Sigmund von Praun, in einem noch sehr zarten Alter, unter der Leitung seines neuen Meisters eine für seine Jahre bedeutende Kunstfertigkeit erworben hatte, wurde gegen Ende des Jahres 1819 die Reise nach Italien angetreten. Schon auf dem Wege dahin ließen sich Meister und Schüler in allen bedeutenden Städten mit großem Beifall hören. Von Triest aus wurden sodann die Städte Venedig, Padua, Vicenza, Verona, Mantua, Cremona, Brescia, Mailand, Pavia, Piacenza, Parma, Modena und Bologna besucht. Der immer steigende Beifall, den sich Meister und Schüler erwarben, verlängerte den Aufenthalt in Italien bis zu anderthalb Jahren, welche Zeit und Gelegenheit Benesch zu seiner höhern Ausbildung auf diesem klassischen Boden der Musik

nicht nur in dem speciellen Fache auf der Violine, sondern auch in jenem der Musik im Allgemeinen sorgfältig benützte, und sich auf diese Art sehr schätzenswerthe Kenntnisse zu eigen machte, die ihm sowohl in der Ausübung seiner Kunst, als bei dem Unterrichte in derselben von wesentlichem Vortheile waren. Dazu trug namentlich die nahe Bekanntschaft der berühmtesten Meister Italiens sehr viel bei. In Venedig erhielt er das Ehren-Diplom als Mitglied der dortigen filharmonischen Gesellschaft. Die Reise sollte nun weiter in das südliche Italien gehen; allein so zufrieden auch Benesch bisher mit dem Erfolge derselben in Bezug auf Künstlerruf und Ehre zu sein Ursache hatte, so wurden ihm doch andere dabei gehoffte Vortheile bei weitem nicht in dem Maße zu Theil, als er, nach Uebereinkunft mit dem Vater seines Zöglings, deren anzusprechen das Recht hatte; auch lag es nicht in seinem Plane, sich anf gar zu lange Zeit von dem Vaterlande zu entfernen; daher trennte er sich in Bologna von seinem Schüler und dessen Familie, und kehrte vor der Hand nach Triest zurück. Seine dortigen Freunde ließen es nicht an Aufmunterung fehlen, daß er sich daselbst fixiren möchte, wozu sich auch die beste Gelegenheit darbot; allein der zu jener Zeit in Laibach eröffnete Kongreß der hohen Monarchen zog ihn dorthin.

Bei Gelegenheit eines daselbst veranstalteten glänzenden Konzertes ernannte ihn das filharmonische Institut in Laibach ebenfalls zum Ehren-Mitgliede. Durch neue und viel vermögende Bekanntschaften dazu bewogen, ging er im Anfang des Jahres 1822 wieder nach Wien, um von dort aus eine Kunstreise nach Petersburg anzutreten; in der Zwischenzeit besuchte er aber auch Pest, und die bei dieser Gelegenheit zu Wiener-Neustadt gemachte Bekanntschaft seiner nachmaligen Gattin, Tochter eines Advokaten Proch, hielt ihn nachher ganz ab, seine Reise nach Rußland zu vollenden, vielmehr folgte er in demselben Jahre (1823) noch einer Einladung nach Laibach, um daselbst bei der filharmonischen Gesellschaft die Stelle eines Konzertspielers, Orchesterdirektors und Professors der Streich-Instrumente auf 8 Jahre zu übernehmen. Er war eine der Hauptstützen des Institutes, und an der Ausdehnung, welche dasselbe während dieser Zeit erhielt, hatte er keinen geringen Antheil. Gegen Ende des Jahres 1828 ging er wieder nach Wien, in der Hoffnung, eine für seine Lebenszeit gesicherte Anstellung zu finden. Aber erst im Jahre 1832, nachdem er in mehren Konzerten seine Meisterschaft auf der Violine auf's Neue beurkundet hatte (bei welcher Gelegenheit sich auch seine Gattin als eine der vorzüglichsten Künstlerinnen auf dem Pianoforte auszeichnete), wurde ihm dieselbe durch Ernennung zum Mitgliede der k. k. Hofkapelle zu Theil.

Außer seinem Konzertspiel, das ihm den Rang unter den ersten Künstlern der Kaiserstadt anweiset, verdient besonders noch sein Lehrtalent und seine Gewandtheit und Umsicht in der Anführung eines Orchesters rühmlichste Erwähnung. Auch als Komponist hat er sich vortheilhaft bekannt gemacht. Die von ihm für die Violine erschienenen Werke, aus Variationen, Polonaisen und Konzertinen bestehend, sind effektreich, geschmackvoll, ansprechend und haben im öffentlichen Vortrage großen Beifall gefunden.

(Moravia 1840 Nro. 11, und aus derselben im Universal-Lexikon der Ton-

kunst von Schilling I. 556—558, Gaßner S. 119, Bernsdorf I. 369 ohne weitere Nachrichten.)

Blahoslaw Johann, ein trefflicher Sänger und musikalischer Schriftsteller in Böhmen, 1523 geboren. Im J. 1540 kam er unter die Aufsicht des Martin Michalek, eines Seniors der böhmischen Brüdergemeinde, bei dem er bis auf das Jahr 1543 verblieb; dann aber auf die Goldberger Schule in Schlesien, und im folgenden Jahre nach Wittenberg gieng, wo er eine vollkommenere wissenschaftliche Ausbildung erhielt. Im J. 1547 kehrte er wieder in sein Vaterland zurück, wo er in Jungbunzlau beim Matthäus Stregc, einem Konsenior der Brüdergemeinde, vom Jahre 1548 aber beim Johann Nigrinus lebte; dann wieder das künftige Jahr darauf die Königsberger Universität besuchte. Hier blieb er wegen der eintretenden Pest nicht lange, sondern begab sich nach Basel, und endigte daselbst sein theologisches Studium mit einem so guten Fortgang und Ruhm, daß er im J. 1553 zum Diakon und Katecheten der Bunzlauer Brüdergemeinde ordinirt wurde, und noch im selben Jahre zu Prerau das Priesterthum erhielt. Hierauf wählte man ihn 1557 zum Konsenior, und nicht lange darauf zum Senior der schlesischen Brüdergemeinde. In dieser Eigenschaft brachte er zu Ewanczicz in Mähren, wohin er sich 1558 begab, mehrere Jahre zu. Endlich starb er zu Lipnitz (Leipnik) in Mähren 1606, den 25. Nov., im 83. Jahre seines Alters. Nebst andern gelehrten Werken schrieb er Librum de Musica in seiner Muttersprache, und Regenvolscius in seinem Systema historico-chronologicum Ecclesiarum Slavonicarum per provincias varias Lib. III. p. 319, legt ihm den Namen: Musicus insignis, bei. S. Weleslawina Kalendář historický beim 25. Novemb. Persecut. Eccl. Bohem. p. 124. In den Gesangbüchern der böhmischen Brüder sind mehrere Gesänge von ihm anzutreffen (Dlabacz I. 180). Nach dem br. Wochenblatt 1826 S. 197 ist er zu Prerau in Mähren geboren, Aeltester der Brüdergemeinde zu Eibenschitz, Uebersetzer des neuen Testamentes in die böhmische Sprache und auf einer Visitationsreise 1571 zu Kromau in Mähren gestorben, wie auch sein Biograph Gindely (in d. böhm. Museal-Zeitschr. 1856) angibt. Er ragt unter den böhm. Brüdern bedeutsam hervor auch als Verfasser einer werthvollen böhm. Grammatik (gedr. zu Wien 1557), als mustergiltiger Uebersetzer des neuen Testamentes, mit Beiziehung und Benützung des griechischen Originaltextes, seit welcher Zeit sich die Brüder einer besonderen Reinheit und Feinheit der Sprache in der Prosa bemühten, und schon im Jünglingsalter als Verfasser eines Buches über die Musik in böhmischer Sprache (erst später 1558 gedruckt und schon zwei Jahre darauf in einer zweiten Auflage veröffentlicht, im böhm. Museum befindlich), was vor ihm Niemand gethan (Gindely, Gesch. der böhm. Brüder 2. B., Prag 1858, S. 27, 65—73, 471; meine Gesch. d. hist. Lit. M. u. Schl. S. 64).

Blodig Ferdinand, ein ausgezeichneter Tonkünstler, der im J. 1712 zu Zwittau als Kantor lebte und mehrere musikalische Werke in Handschrift hinterließ (br. Wochenbl. 1826 S. 201, Wolny V 891).

Börner (auch Bornerus geheißen) Georg, zu Raderberg in Meißen geboren, 1590 Kantor zu Mährisch-Trübau, ein ausgezeichneter Musikus am Hofe

Johann's von Boskowitz daselbst (brünner Wochenblatt 1826 S. 221; Wolny V. 803).

Bogner Andreas, ein sehr guter Organist und Chorregens an der Kirche der Dominikaner in Brünn, wo er noch 1779 und 1780 als Chorregens lebte. Er war 1737 den 20. Oktober zu Deutsch-Brod in Böhmen geboren, studirte daselbst bei den Augustinern, und 1757 legte er schon in dem Predigerorden den 1. September, die Gelübde ab. Als Priester predigte er in verschiedenen Kirchen seines Ordens, und that sich überall auch als vorzüglicher Musikus hervor. S. Catalog. Ord. Praedicator. v. J. 1697—1782. (Dlabacz I. 184, br. Wochenbl. 1826 S. 225.)

Brosmann (als Componist unter dem Namen Pater Damasus bekannt), wurde geboren zu Fulnek, einem Städtchen in Mähren an der schlesischen Gränze, im Jahre 1731. Mit 20 Jahren trat er in den Orden der frommen Schulen und erhielt den Namen Damasus a S. Hieronymo. Er zeichnete sich nebst Musik auch in den Wissenschaften vortheilhaft aus, und bekleidete durch viele Jahre das Amt eines Präfecten und Professors der Philosophie in Nikolsburg. Bekannt als großer Musiker rief ihn der damalige Erzbischof von Olmütz nach Kremsier und machte ihn zum Regens seines Seminariums. Die Zöglinge machten unter seiner Leitung solche Fortschritte, daß sie Aller Hoffnungen übertrafen. Von hier kam er 1775 als Rektor nach Freiberg und in der Mitte Juni 1778 als Rektor und Pfarrverweser nach Weißwasser, wo er die Bekanntschaft Dittersdorf's machte, der als Amtshauptmann in Johannesberg wohnte. Er verwaltete eifrig seine Geschäfte, mußte aber von seinen Ordensbrüdern manchen bittern Kelch leeren, weil er wegen Schwäche der Brust nicht zum Predigen geeignet war. Aus diesen Ursachen verlangte er von Weißwasser weg und wurde zu Ende Juli 1787 zurück nach Freiberg versetzt als Vorsteher. Hier starb er den 16. September 1798, nachdem er zuvor seine Ordensbrüder zur Eintracht ermahnt und sie um Nachsicht seiner Fehler gebeten hatte. Er war 67 Jahre alt, 47 Piarist und 23 Vorsteher gewesen. Er litt viel an Obstructionen, eine Folge seines zu vielen Sitzens und nächtlichen Componirens. Im Sommer pflegte er im Garten in einer Laube dieses Geschäft zu vollbringen. Er schrieb mehr als 50 große und kleine Messen, Offertorien für alle Sonn- und Festtage des ganzen Jahres, viele Litaneyen, 9 Responsorien zu den Metten in der Osterwoche, 1 Messe pro Sabatho Sancto in G, Stationes Theophoricae mit Harmonie, mehrere Salve, Ave etc. und setzte die Tagzeiten des Zacharias in Musik. Besonders ausgezeichnet sind jene Compositionen, die er Adventualia und Quadragesimalia nannte. Ferner schrieb er eine Anleitung zu allen Instrumenten in lateinischer Sprache nebst Zeichnung der Instrumente, welche sich in der Kloster-Bibliothek zu Straßniß befindet; eine Gesangschule und „de directione Musices et de regulis Compositionis“. Seine Compositionen befinden sich in den Kloster-Bibliotheken zu Leipnik, Kremsier, Altwasser (in Weißwasser gingen alle verloren), andere Piaristenklöstrr mögen ebenfalls mehreres von ihm besitzen. Im Drucke ist, so viel bekannt, nichts von ihm erschienen. Seine Melodieen, an denen er reich war, sind einfach, ernst, feierlich, sanft und elegisch und machen auf den Zuhörer einen tiefen Eindruck. Dittersdorf

nannte ihn seinen „Papa im Kirchenstyle" und sagte von ihm: „es sei schwer zu unterscheiden, an poesia an musica praestaret Damasus". (Ausführlichere Nachrichten über seine Lebensverhältnisse und Compositionen hoffe ich in einer späteren Zeit in die Wiener allgemeine Musikzeitung liefern zu können). J. Herdin. (Schilling's Universal-Lexikon der Tonkunst, Anhang zum Supplement-Bande, Stuttgart 1842, S. 8, Gaßner 164, Bernsdorf I. 460.)

P. Damasus Brosmann, zu Fulnek am 7. September 1731 geboren, erhielt laut der Taufmatrikel der Pfarrkirche ad S. S. Trinitatem, gefertigt von R. D. Aurelius Willert, Priester und Canonico regulari Later., der Chorherren Sti. Augustini, den Namen Anton Johann von Nepomuk, und war ein ehelicher Sohn des Anton Brosmann (oder Brusmann). Was sein Vater gewesen, ist nicht zu ermitteln. Seinen ersten Musikunterricht erhielt er von dem damaligen Chorrektor des Fulneker Augustinerstiftes, Weißgärber, und spielte bald die Violine und später das Cello mit vieler Fertigkeit.

Nachdem er in den Orden der P. P. Piaristen getreten, nahm er den Namen Damasus an, widmete sich, dem Zwecke dieses Ordens gemäß, auf's Eifrigste den Wissenschaften und zeichnete sich darin so sehr aus, daß er bald die Stelle eines Präfekten und Professors der Philosophie erhielt und selbe durch viele Jahre bekleidete. Er wurde nach Kremsier berufen und ward dort Regenschori des erzbischöflichen Seminars. Im Jahre 1775 ward er Rector zu Freiberg und später Rektor und Pfarrer zu Weißwasser, wo er vom Juni 1778 bis Ende Juli 1787 seinen Berufsgeschäften auf's Eifrigste oblag, sodann aber wieder nach Freiberg übersetzt wurde. 23 Jahre hindurch besorgte er mit größter Gewissenhaftigkeit sein Amt als Vorgesetzter und verwendete sich mit rühmenswerther Thätigkeit in der Pflichterfüllung seines Ordens. Seine angenehmste Beschäftigung aber blieb doch immer die Musik, und er benützte mit Ausschließung jedes andern Lustbetriebes, jeder Zerstreuung, alle Mußestunden, um derselben nachzuleben, denn sie war ihm die liebste Erholung, sie eigentlich die Aufgabe seines Lebens. Noch lebt der hochwürdige Herr Dechant in Freiberg, ein ehrwürdiger, allgemein hochgeschätzter Greis, der Brosmann persönlich gekannt, der (so wie Andere) Damasus oft auf abgelegenen Spaziergängen angetroffen, wie derselbe, auf der Erde sitzend, Noten schrieb, unbekümmert um die Welt und ihr Treiben. Nach seiner Aussage stand Brosmann mit dem berühmten Dittersdorf in den freundschaftlichsten Verhältnissen, und wurde von demselben gemeiniglich Papa genannt und in einem Briefe ausdrücklich dahin gelobt: es sei schwer zu bestimmen, an Poesia an Musica praestaret P. Damasus. Als Folge angestrengter, sitzender Lebensart ist P. Damasus sehr von Unterleibskrankheiten heimgesucht worden, und erlag denselben auch am 16. September 1798 zu Freiberg, nachdem er zuvor in echt frommem und gottergebenem Sinne seine Ordensbrüder mündlich zur Eintracht ermahnt und seinen P. Provinzial schriftlich um Nachsicht seiner Fehler gebeten hatte. Er war somit 67 Jahre alt und 47 Jahre Priester der frommen Schulen.

Seine im nördlichen Theile Mährens und in Schlesien, vorzüglich aber in den Piaristenstiften wohlbekannten Werke zeichnen sich durch Geist und Ideenfülle, durch Natürlichkeit und Anmut, durch contrapunktische Gründlichkeit und dabei

zugleich durch Gesangs-Annehmlichkeit und kirchliche Würde aus, so daß man sie größtentheils unbedingt zu den klassischen rechnen darf, und es wäre nur zu wünschen, daß sie allgemein bekannt würden.

Er schrieb, nebst vielen einzelnen Offertorien und Gradualien, über 50 Messen mit Gradualien und Offertorien, sodann die als gediegen anerkannten Adventualia et Quadragesimalia. Nebstdem existiren von ihm im Manuskript die Werke: Von der Lehrmethode im Singen; und — de directione Musicae et de regulis Compositionis. Ich selbst besitze von ihm „die Tagzeiten" von Zachariä, für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Begleitung des Streichquartettes, eine seiner Jugendarbeiten, die, obwohl nach Art und Weise der weltlichen Gesänge damaliger Zeit, etwas förmlich und steif, doch in der Gesangführung des Guten viel enthalten. Groß-Athanasius. (Allgemeine Musikzeitung, und aus dieser in der Moravia 1844 S. 50.)

Zukunwky, Michael Graf von. (S. d. Beilagen S. 51 ff.)

Chotek Franz Xaver, am 22. Oktober 1800 zu Liebisch in Mähren geboren, erhielt frühzeitig von seinem Vater (Wenzel Ch.), dortigem Schullehrer, Unterricht im Singen, so wie im Clavier- und Violinspiel, wodurch der Grund zur musikalischen Bildung gelegt ward. Nachdem er die Gymnasialstudien zu Freiberg vollendet hatte, reiste er 1819 nach Wien, wo er (als Musikstipendist in der Pfarrkirche zu den Neun Chören der Engel) den Curs der Philosophie und zwei Jahre darnach jenen der Jurisprudenz hörte. 1824 jedoch verließ er die bisherige Bahn und widmete sich, seiner vorwiegenden Neigung folgend, ausschließlich der Kunst Polyhymniens, in welcher der k. k. Hoforganist J. B. Henneberg, und als dieser 1822 starb, dessen Nachfolger Herr Simon Sechter seine theoretischen Führer waren.

Er schwang sich bald zu einem der gesuchtesten Clavierlehrer der Residenz auf; seit ungefähr 1840 aber befaßte er sich einzig und allein nur mit der Composition. Von seinen Arbeiten sind bis jetzt 111 Werke im Druck erschienen; sie bestehen aus Variationen, Rondo's, Fantasien, Potpourris und Divertissements, größtentheils über italienische Opern-Motive für das Pianoforte zu 2 und zu 4 Händen, durchaus gefällig, leicht faßlich und eben so ausführbar, daher zum Unterrichte und Dilettanten, welche nicht zum Sonnenfluge sich erheben wollen, mit gutem Gewissen zu empfehlen.

Außerdem hat er auch sehr viele Opern für das Klavier gut spielbar arrangirt. Im Manuskripte befinden sich bloß eine Messe, welche bereits in mehren Kirchen Wiens zur Aufführung gebracht worden ist, ein Tantum ergo und ein Paar Klavierpiecen.

Am 5. Mai 1852 eine Viertelstunde nach Mitternacht fiel er nach einer langwierigen Krankheit — der Lungentuberkulose — leider dem Tode als Beute anheim.

Sein Leichnam wurde am 7. d. M. in der Pfarrkirche zu den 9 Chören der Engel am Hof in Gegenwart vieler seiner Kunstgenossen eingesegnet, und hierauf im Matzleinsdorfer Friedhofe zur Erde bestattet.

Von Character war Chotek ein biederer, gegen Jedermann sehr gefälliger Mensch. An seinem Grabe weinen eine Witwe, und ein zwölfjähriger, gleichfalls mit entschiedenem Talente zur Musik begabter Sohn, welche er innigst liebte." (Wiener Musik-Zeitung vom 13. Mai 1852; brünner Neuigkeiten 1852 Nr. 140; Gaßner, musik. Lexikon S. 200, Bernsdorf I. 558.)

Im Gebiete der Tanz- und Gesangscomposition, hat Chotek mehrere Arbeiten durch den Druck veröffentlicht, darunter: „Potpourris sur les motifs fav. de L'Assedio di Calais de Donnizetti, Nro. 1—3", — „Beautés des Opéras de Bellini. Nr. 1—8"; — „Rimembranze delle lagune. Scelta di Canti populari veneziani. Nr. 1—10"; — „Anthologie musicale. Fant. brill. sur les motifs fav. d'Opéras nouveeux", enthält Concertstücke aus den Werken von Meyerbeer, Mercadante, Ricci, Halévy, Verdi, Lauro Rossi, Pacini, Donizetti (die genannten Compositionen sind sämmtlich bei Ricordi in Mailand erschienen); „Rondinetto. Nr. 1—5" nach Motiven aus den Opern „Marino Faliero", „Welfen und Gibellinen", „Belisar", „Parisina", „Helene von Feltre" und der „Schwur"; — „Potpourris, Nr. 1—4" über „Martha" von Flottow; — „Variations brillantes in Es"; — „Ehret die Frauen!", vierstimmiger Gesang mit Clavierbegleitung; — „Rondino brillant" in C; — „Souvenir ou Marche et Trio"; — Variationen über das Duettino „Brüderlein fein„; — Variationen über das Trinklied „Freunde hört die weise Lehre"; — „Marche courageuse"; „Variations in C sur le thème de la cavatine: Ecco ridente il cielo"; — „La Gaité, Rondo facile pour le Pfte. à 2 et à 4 mains" u. v. a. Chotek als Componist versteht es wie Wenige, für Clavierspieler von einem gewissen Grade von Fertigkeit Piecen zu componiren, die ebenso schulgerecht als melodiös und effectvoll sind. (Wurzbach österr. biogr. Lexikon II. 363.)

Crüger Johann, ein trefflicher Musikdirector an der St. Niklaskirche in Berlin, gebürtig von Guben in der Lausitz. Seine wissenschaftliche und musikalische Bildung erhielt er zu Olmütz in Mähren, und hielt sich deswegen auch in Sorau, Guben, Breslau und Wittenberg auf. Daß er schon während seinen Studien die Tonkunst getrieben, berichtete uns das Composit. Gelehrten-Lexikon, welches das von ihm im J. 1622 bekannt gemachte Werk, Meditationum Musicarum Paradisus primus von 3 und 4 Stimmen anführt, und wovon im J. 1626 Meditationum Musicarum Paradisus secundus aufgelegt wurde. (Dlabacz I. 298, Schilling II. 337, Bernsdorf I. 636). Der letzte gibt folgende biogr. Skizze: Crüger Johann, geb. in dem Dorfe Groß-Breesen bei Guben den 9. April 1598, machte seine Studien in seinem Geburtsorte, in Sorau, im Jesuiten-Collegium zu Breslau, in Olmütz und Wittenberg, und starb als Musikdirector an der Nikolaikirche in Berlin im J. 1662. Er war guter Musiker und musikalischer Schriftsteller, und man hat von ihm folgende theoretische Schriften: Praecepta musicae practicae figuralis, Berlin 1625, und in einer andern vermehrten Ausgabe 1660, die den Titel führt: Rechter Weg zur Singkunst; Synopsis Musica etc., in drei Ausgaben, 1624, 1630 und 1634 zu Berlin erschienen, das erste in Deutschland publicirte Werk, das den Generalbaß mit Methode und Klarheit behandelt, und vortreffliche musikalische Beispiele bietet; Quaestiones Musicae practicae, Berlin

1650, ein kleiner Traktat zum Gebrauch für Schulen. Compositionen von C. sind: Praxis pietatis oder geistliche Melodien über Dr. Luther's und Anderer Gesänge für vier Vokal- und zwei Instrumentalstimmen, Leipzig 1649, und nachher unzählige Male aufgelegt, Paradisus musicus, musikalisches Lustgärtlein aus lieblicher dreistimmiger Harmonia zugerichtet, Frankfurt a. O. 1622; Meditationum Musicarum Paradisus secundus, aus einigen nach den 8 Kirchentönen eingerichteten teutschen Magnificat von 2—8 Stimmen bestehend, 1626; Recreationes musicae, d. i. Neue poetische Amoröſen, entweder vor sich allein, oder in ein Corpus zu musiciren, aufgesetzt und denen Musik-Liebhabern zur Ergetzlichkeit publiciret, Leipzig 1651; Uebung der Gottseligkeit im Singen, Frankfurt 1680, nebst einer Abhandlung vom Kirchengesange und vom Gebrauche der Musik beim Gottesdienst (die späte Jahreszahl auf dem Werke kann es zweifelhaft erscheinen lassen, ob das Werk wirklich vom obigen C. ist); einige Motetten und Concerte, deren Titel verloren gegangen sind.

Czerwenka Joseph, ein in seiner Glanzepoche vortrefflicher Oboist, geboren den 6ten September 1759 zu Benadeck in Böhmen. Stiasny in Prag war sein erster Lehrer. 1779 wurde er bei dem Fürstbischof von Breslau, Grafen Schaffgotsche zu Johannisberg in Schlesien angestellt, folgte 1790 einem Rufe in die Capelle des kunstliebenden Fürsten Anton Eßterhazy nach Eisenstadt in Ungarn, und begab sich 1794 nach Wien, woselbst er unter dem älteren Triebensee seine Kunstausbildung vollendete, und eine ehrenvolle Aufnahme als Solospieler sowohl in die k. k. Hofcapelle, als bei dem Hofopernorchester fand. Beide Stellen versah er rühmlichst bis zum Jahre 1829, worauf ihn endlich das vorgerückte Alter sich zurückzuziehen ermahnte, um nach einem rastlos thätigen Leben die wohlverdiente Ruhe zu genießen. Schwerlich wohl dürfte sich in neuerer Zeit ein Oboebläser finden, der, gleich dem wackeren C., dieß schwierigste aller Rohrinstrumente ein halbes Jahrhundert hindurch mit solcher Auszeichnung zu behandeln erkoren war. (Schilling, Univ. Lexikon der Tonkunst II. 346, Gaßner 221, Bernsdorf I. 643).

Ein Czerwenka, der zweite Bruder des k. k. Hoffagottisten Jakob Cz. († 1803), ein vortrefflicher Hoboist, privatisirte 1803 in Brünn. (Dlabacz I. 311.)

Debois Ferdinand, geboren in Brünn am 24. November 1835, besuchte daselbst das Gymnasium und bezog im October 1854 die Universität zu Wien, wo er die juridischen Studien absolvirte und nach abgelegten Staatsprüfungen in seine Vaterstadt zurückkehrte, um im März 1859 als Auskultant beim Landes-, später beim städt. del. Civil-Bezirksgerichte einzutreten, in welcher Stellung er bis Februar 1863 verblieb.

Den Staatsdienst verlassend, privatisirte derselbe als Musiklehrer bis zum October 1864, und trat hierauf in den Dienst der Mähr. Escomptebank, bei welcher er noch gegenwärtig als Directionssecretär thätig ist. Frühzeitig eine bedeutende musikalische Begabung bekundend, genoß Debois durch 6 Jahre (von seinem 7. bis in's 13. Jahr) einen gediegenen Clavierunterricht von dem best-

renommirten Lehrer Johann Kunst, der ihn auch aufmunterte sich der musikalischen Laufbahn zu widmen. Obschon seine ganze Natur dafür sprach, wurde er doch durch Verhältnisse gezwungen, davon abzustehen. Er wandte sich der juridischen Wissenschaft zu, ohne jedoch zu versäumen, sich durch eigenes Studium und Verbindung mit musikalisch gebildeten Männern mehr und mehr in der Tonkunst zu vervollkommnen, wozu sich in Wien besonders viel Gelegenheit fand.

In seine Heimat zurückgekehrt, trat er bald öffentlich als Musiker auf und erwarb sich in Kurzem den Ruf eines sehr gewandten, geschmackvollen Clavierspielers und Lieder-Begleiters, in welcher Eigenschaft er fast bei jedem Concerte thätig war und von allen, Brünn besuchenden Künstlern in Anspruch genommen wurde, auch namentlich für Wohlthätigkeitszwecke viel leistete.

Nachdem er dem im Jahre 1861 gegründeten Männer-Gesangverein beigetreten war, wurde er im Jahre 1862 zum Schriftführer, 1863 zum Chormeister gewählt, übernahm im Mai 1871 nach dem Zurücktritte der beiden damaligen Vorstände die selbständige Leitung des Vereines, welchen er zu großem Ansehen brachte.

Bis in die neueste Zeit ist er unablässig bemüht, den Verein zu heben.

Es war ein glücklicher Gedanke, die längeren Pausen zwischen den Vereins-Productionen mit einer zwanglosen Reihe musikalischer Abende zu füllen, welche beim Publikum unter dem Namen Comité-Liedertafeln bekannt, viel Anwerth gefunden haben. Zur Veranstaltung derselben traten vor zwei Jahren die Vereins-Mitglieder Skara, Lion, C. Janowitz, Michalek, Gründel, Lachmann und Zukunft mit Debois an der Spitze, zusammen, welcher die Leitung der Chöre übernommen hat und sich dem Unternehmen mit allem Eifer hingibt. Das Comité führt dem Vereine ein nicht unbedeutendes Capital zu, bis jetzt schon über 1100 fl., wovon zum Theil ein Reisefond für unbemittelte Mitglieder geschaffen wird.

Das Verdienst gebührt vorzugsweise der Begeisterung Debois' für die Musik und seiner liebenswürdigen Bescheidenheit, welche ihm die gediegensten Sänger und Musiker zur Mitwirkung gewonnen und zu persönlichen Freunden gemacht haben.

Gleichzeitig mit der Wahl zum Chormeister im Männer-Gesangvereine traf ihn die Wahl in gleicher Eigenschaft beim brünner Musikvereine, bei welchem Debois schon früher als Secretär eine Zeit lang thätig war. Mit der Uebernahme der artistischen Leitung durch Herrn Budischowsky trat Debois auch die Leitung des Chores an Genannten ab und wirkte seither, abgesehen von seinem schätzbaren Beirathe in musikalischen Fragen, als vorzüglicher Begleiter bei allen Proben, als Sänger und Clavierspieler bei den Concerten in höchst verdienstlicher Weise mit; überdieß fungirt er seit drei Jahren auch als Archivar des Musik-Vereines.

Durch sein Talent zu musikalischer Produktion angeregt, hat Debois bereits frühzeitig Compositions-Versuche gemacht und seit drei Jahren eine namhafte Anzahl von Liedern, Duetten, Quartetten, Clavierfachen und vornehmlich Männerchören componirt, von denen viele in Privatkreisen und in neuerer Zeit durch Produktionen des Männer-Gesangvereins auch öffentlich recht vortheilhaft bekannt

und wegen ihrer angenehmen Sangbarkeit und der ungemein glücklichen Nachahmung der Volksweisen vom Publikum und von der Kritik sehr günstig beurtheilt worden sind.

Besonders hervorzuheben sind die Bemühungen Debois' um das deutsche Volkslied, dessen Pflege er im Männer-Gesangvereine eifrigst im Auge behält. Debois' Compositionen im Volkstone sind sehr beachtenswerthe Leistungen und haben sich durch schöne, knappe Form und treffenden Inhalt bereits in weiteren Sängerkreisen Anerkennung erworben, namentlich „die Bächlein", „Wilde Rose — erste Liebe" und viele andere, welche wohl durch Drucklegung, zu deren Veranlassung sich Debois bei seiner seltenen Bescheidenheit nur schwer wird bestimmen lassen, eine noch größere Verbreitung erfahren dürften.

Unter den zahlreichen Gelegenheitscompositionen sind namentlich zu bezeichnen: ein Fahnenlied, für den Gesangverein in Groß-Seelowitz geschrieben, wofür Debois zum Ehrenmitgliede dieses Vereins ernannt wurde, dann der Festgruß an die Gäste des deutschen Kreisturnfestes im Juli 1871, welcher mit allseitigem Beifalle aufgenommen worden ist. B. R. Leitner.

Dietrich Ludwig Ritter von, ein Sohn des mähr. schles. Landesadvokaten Dr. Franz von Dietrich in Olmütz, Besitzers der Güter Jessenetz und Dolloplas († 10. April 1829. S. über ihn Czikann's lebende Schriftsteller M., Brünn 1812, S. 46), lebte, als Musiklehrer auf der Cither und Guitarre, mit einer jungen Schauspielerin verehelicht, in gedrückten Verhältnissen, und starb, über 50 Jahre alt, 1858 zu Olmütz. Ein größeres Tonwerk von ihm war die „Waldesstille", aus welchem der hervorragende Violinspieler Neswadba 1842 ein Bruchstück in Olmütz vortrug. Er setzte einige der interessantesten böhm. Lieder von Čelakowsky, Jablonsky und Furch, Lieder in der eigentlichsten Bedeutung des Wortes, die, unmittelbar zum Herzen sprechend, im Zuhörer einen tiefen Eindruck zurücklassen, in Musik und richtete sie für Guitarre, wie auch Pianofortebegleitung ein. Sie fanden in allen Privatkreisen, in denen sie vorgetragen wurden, eine entschieden günstige Aufnahme; man rühmte allgemein an ihnen nicht nur die lieblichen, höchst sangbaren Melodien, sondern vorzüglich die richtige, dem slavischen Charakter entsprechende Auffassung. Sie sollten in elegantem Gewande aus der olmützer lithogr. Anstalt an's Licht treten. Auch seine Composition einer Ballade in böhm. Sprache „die Rückkehr von Kostnitz" von M. K. erwarb wegen ihrer Originalität und charakteristischen Haltung einstimmige Anerkennung (Leitner in der Moravia 1843 S. 52, 114, 210, 233). Seine Composition eines neuen Cyklus böhm. Lieder schloß sich ihren Vorgängern in würdiger Weise an und fanden sehr lebhaften Beifall (eb. 1844 S. 4, 95), wie die später von ihm und Förchtgott vierstimmig in Musik gesetzten böhm. Lieder und eine von Dietrich componirte gratiöse Baß-Arie in G-dur (Misericordias Domini cantabo) (eb. 1845 S. 83, 232) und schon früher eine von ihm componirte Ouverture, nicht eine jugendliche Erstlingsarbeit, sondern eine gediegene, auf ein gründliches Studium der bewährtesten Meister gestützte, und vom Zauber einer schöpferischen Phantasie überhauchte Composition (eb. 1842 S. 64). Während es einerseits heißt, Dietrich sei eigentlich mehr Dilettant nicht nur im Spiele, sondern auch

in der Composition gewesen und alle seine Werke hätten keineswegs einen besonderen musikalischen Werth gehabt, versichern Andere, er sei ein gründlicher Musiker, im Generalbaß sehr bewandert gewesen und habe viele Compositionen, größtentheils Gelegenheitssachen, Lieder, Quartette für Gesang, Guitarre geliefert, ohne daß nur ein Stück durch den Druck wäre vervielfältigt worden. Er hinterließ zahlreiche eigene Compositionen, welche seine Witwe einem gewissen Joseph Blasch, den Dietrich in der Musik ausgebildet hatte, schenkte. Was mit denselben geschah, als sich der erstere vor etwa 7 Jahren entleibte, ist nicht bekannt. Dr. Mandelblüh in Olmütz besitzt eine Composition für die Guitarre, im dortigen Musikvereins-Archive dürften sich ein oder zwei Chöre vorfinden. (Die von Leitner, der auch eine Comp. von dems. besitzt, in Aussicht gestellte Biographie habe ich nicht erlangen können).

Ditters von Dittersdorf, Karl, Compositeur, geb. zu Wien 2. November 1739, gest. zu Roth-Lhotta bei Neuhaus in Böhmen, einer Herrschaft des Freiherrn von Stillfried, 31. October 1799. Er war der Sohn eines Theaterstickers und Oberlieutenants bei der bürgerlichen Artillerie, erhielt eine gute Erziehung, und da er musikalisches Talent zeigte, ließ ihn der Vater auf der Violine unterrichten. Erst 10 Jahre alt, hatte er es schon dahin gebracht, in allen Kirchenchören mitspielen zu können, wo ihm gewöhnlich die Soli anvertraut wurden. Bald richtete sich auf das Wunderkind die öffentliche Aufmerksamkeit, und Prinz Joseph Friedrich von Hildburghausen, ein enthusiastischer Musikfreund, nahm den 11jährigen Knaben zu sich. Hier entfalteten sich nun die Anlagen des jungen Künstlers, und das Leben an diesem kleinen Hofe war die trefflichste Vorbereitung für den Verkehr mit der besten Gesellschaft, in welcher Dittersdorf sein ganzes Leben hindurch zu weilen pflegte. Unter den Personen, die auf seine spätere Richtung bestimmend einwirkten, ist die berühmte Sängerin Vittoria Tesi zu nennen. Ungefähr 10 Jahre lebte D. im Hause des Prinzen und hatte sich inzwischen zum fertigen Violinvirtuosen und geschickten Concertcomponisten ausgebildet. Obgleich er sich einmal verleiten ließ, wegen drückender Schulden für Hazardspiel und Wein aus dem Hause seines Wohlthäters heimlich zu entfliehen, so wurde doch dieses innige Verhältniß dadurch nur vorübergehend gestört und der unfreiwillig Zurückkehrende fand großmüthige Verzeihung. Als der Prinz von Hildburghausen Wien verließ und seine Capelle auflöste, trat D. in das Orchester des Hoftheaters, das unter der Leitung Glucks stand. Schon früher hatte er sich diesem näher angeschlossen und begleitete ihn 1761 nach Italien. In Gesellschaft der beiden Musiker reiste zugleich Signora Marini, eine schöne Sängerin, um deren Gunst sich Beide auf's eifrigste bewarben. In Bologna, dem Ziele ihrer Reise, feierte Dittersdorf als Virtuose die glänzendsten Triumphe. Der berühmte Martino, der Padri di tutti i Maestri, nannte ihn seinen caro figliuolo, und Farinelli, der in stiller Zurückgezogenheit in Bologna auf seinen Lorbeern ausruhte, zeigte ihm die wärmste Theilnahme. Die kunstliebenden Dilettanten der Stadt riefen aber aus: „Per Dio! quel ragazzo suona come un angelo. Come è mai possibile, che una tartaruga tedesca (!) possa arrivare a tale perfezione?“ Nach Wien zurückgekehrt, machte er die Bekanntschaft von Joseph Haydn und lebte mit diesem in der vertrautesten Verbindung. Ein paar Jahre später trat D.

als Capellmeister in die Dienste des Bischofs von Groß-Wardein, an dessen Hofe er 5 Jahre lebte, bis das Theater und die Capelle auf den Wunsch der Kaiserin Maria Theresia aufgelöst wurden. Er begab sich nun im J. 1769 wieder nach Wien und brachte aus Ungarn eine Menge Partituren, meist Symphonien und Concerte, ein Oratorium, den ersten Versuch einer komischen Oper „Amore in Musica" und einen Korb mit, den er bei seiner Werbung um eine adelige Ungarin erhalten hatte. Bald darauf lernte er den Fürstbischof von Breslau, Graf Schaffgotsche, kennen, der den lustigen Musiker so lieb gewann, daß er ihm, um ihn für immer an sich zu fesseln, die Forstmeisterstelle des Fürstenthums Neisse und den Orden des goldenen Sporns verschaffte. D. vermälte sich nun mit Demoiselle Nicolini, einer Sängerin, die er unterrichtete, und deren gute Eigenschaften und solider Charakter ihn gefesselt haben. 1773 avancirte er zum Amtshauptmann und wurde von der kaiserl. Kanzlei in den Adelstand erhoben. Der Druck der mit diesem Amte verbundenen Geschäfte lag nicht allzusehr auf seinen Schultern, vielmehr bestand seine Hauptaufgabe darin, den bei Friedrich II. in Ungnade gefallenen Fürstbischof zu erheitern, die Capelle und das Theater zu leiten, Geige zu spielen und zu componiren. Er hatte 2700 fl. Gehalt, und durch seine Compositionen, sowie seine Kunstreisen stieg das Einkommen noch um ein Bedeutendes. Bei seiner Anwesenheit in Wien (1786) gewann er sich die warme Theilnahme Josephs II., welcher mit dem launigen Künstler sich gern unterhielt. In Wien empfing auch D. von dem Schauspieler Stephani dem Jüngern die erste Anregung zur deutschen komischen Oper. Er erhielt von diesem den Text zum „Doctor und Apotheker" und componirte ihn für ein Honorar von 100 Ducaten. Außer dieser Oper componirte er in einem Zeitraume von 7 Monaten noch zwei deutsche: „Betrug durch Aberglauben" und „Die Liebe im Narrenhause". Während dieser Epoche erzählt D.: „stoppelte ich nebst den drei deutschen in Wien aufgeführten noch mehrere Opern zusammen, wovon viele sammt jenen auf so mancher Bühne Deutschlands gegeben werden". Die Leichtigkeit mit der er componirte, war überhaupt unglaublich, und er konnte nicht begreifen, daß es Menschen gebe, die zu einer Oper sechs Monate brauchten, da er während dieser Zeit wenigstens mit dreien zu Stande kam. Von seiner Fruchtbarkeit zeugen seine (weiter unten angegebenen) Werke. Der letzte Lichtblick in dem Leben des alternden Meisters war eine Reise nach Berlin, wohin er sich auf die Einladung Friedrich Wilhelms II., eines seiner eifrigsten Bewunderer, 1788 begab, um eine Aufführung des „Doctor und Apotheker" in Charlottenburg zu leiten. Der König fragte ihn, woher er alle die neuen Gedanken zu dieser launigen Musik genommen habe, und die Antwort D's: „wenn ich so glücklich bin, bisweilen welche zu haben, so kommen sie von selber; wenn man sie erst mühsam suchen muß, so hat man verloren Spiel" ist sehr bezeichnend für die Art seines Schaffens. Dittersdorf fand hier natürlich die zuvorkommendste Aufnahme und die Freundschaft Reichhardts, der ihm bei der glänzenden Aufführung des Oratoriums Hiob im Opernhause auf das redlichste zur Hand ging. Dies Concert trug bare 4750 fl. ein. Die letzte Lebensperiode des Meisters, dessen Töne so viele Menschen froh gemacht hatten, war eine ununterbrochene Kette der härtesten Leiden und Entbeh-

rungen. Verleumdet, fiel er zuerst in Ungnade bei seinem Herrn, und zudem warf ihn 1794 ein zurückgetretenes Podagra auf das Krankenlager, von welchem er bis zu seinem Tode, dem er im Alter von 60 Jahren erlag, sich nicht wieder erhob. Eine echte Künstlernatur, hatte er es nie verstanden, das erworbene Geld in seiner Tasche zurückzuhalten, und als er nach dem Tode des Fürstbischofs (1795) mit 500 fl. pensionirt wurde, hätte er ohne die edelmüthige Unterstützung des Baron Ignaz von Stillfried, der ihn auf seine Herrschaft Roth-Lhotta bei Neuhaus in Böhmen aufnahm, im eigentlichen Sinne des Wortes mit seiner Familie: einer Frau, zwei Söhnen und einer Tochter hungern müssen. Dennoch benützte er hier jeden freien Augenblick, den er seinen Schmerzen abgewann, von dem Hauche des Todes schon angeweht, die Freuden des Lebens zu singen und ein Glück zu schildern, das von ihm selbst geflohen. Eine große Anzahl komischer Opern fällt in diesen letzten Zeitraum. — Außer seiner von Spazier herausgegebenen Selbstbiographie, welcher wir in der vorstehenden Skizze gefolgt und Dittersdorf an einzelnen Stellen selbstredend angeführt haben, schrieb er zahlreiche Compositionen, wovon weiter unten die bedeutenderen aufgezählt werden. Die „Leipziger musikalische Zeitung" (I. Jahrgang S. 138) enthält von ihm einen „Brief über die Gränzen des Komischen und Heroischen in der Musik" und einen zweiten „Brief über die Behandlung italienischer Texte bei der Composition" (Ebend. S. 201). (Wurzbach öst. biogr. Lexikon III. 316—8. Folgen nun das Verzeichniß der Composit. D's, die Liter. zu seiner Biogr. und s. Charaktertstik. S. auch Hofmann's schles. Tonkünstler S. 68—72, österr. Encyklop. I. 721, Schilling II. 427—431, Gaßner S. 239, Bernsdorf I. 695 u. a.) Der bremische Beobachter 1852 Nr. 175 gibt folgende treffende Charakteristik des Tondichters: „D.'s Opern waren einst die populärsten Werke der deutschen Bühne und die Volksthümlichkeit ist ein Hauptverdienst Dittersdorfs. Viele und darunter die bedeutendsten Componisten seiner und der späteren Zeit sind fleißig bei ihm in die Schule gegangen und haben ihn ohne Quellenangabe benützt. Seine Opern sind eine Fundgrube des köstlichsten, naivsten, derbsten Humors; in vieler Hinsicht unserer Zeit, unserem Geschmacke vollständig entrückt, aber darum als Etwas, was man jetzt nicht mehr haben kann, um so ergötzlicher. Diese einfache und treuherzig-derbe Melodik, diese musikalischen Späße und Schnurren, diese adamitische Urzuständlichkeit des Orchesters machen auf uns anders geartete und verwöhnte Menschen den Eindruck, daß wir es seitdem „bis zu den Sternen" gebracht haben, aber doch nicht haben, was der alte D. hatte, Humor. Man kann nicht läugnen, daß dies und das ganz Zopf ist, aber die Kritik geht im Gelächter unter. Man fühlt sich so behaglich, man lacht so herzlich, wenn die Sänger, wenn das Orchester seine Schnurren macht. Kurz, ein allgemeines Vergnügtsein, das sich über Laien, Kenner und Recensenten erstreckt, ist die Moral davon."

Diwisch, Prokop, ein Musikus, Mechanikus, Naturforscher und Erfinder eines Wetterleiters und eines musikalischen Instrumentes, welches er Denisdor nannte, zu Senftenberg in Böhmen 1696, den 1. August, geboren. Seine Jugend brachte dieser merkwürdige und berühmte Mann in Znaim zu, wo er die Humanioria und Philosophie hörte, und im J. 1719 in den Prämonstratenserorden zu

Bruck (lateinisch Luca), seiner besonders guten Talente wegen, aufgenommen wurde. Hier legte er das folgende Jahr darauf am 30. November die Ordensgelübde ab, und nach dem zurückgelegten theologischen Studium las er 1726, den 8. Sepzember, die erste Messe. Dann lehrte er die Philosophie und Theologie. Beide mit Ruhm und Nutzen. Im J. 1733 aber begab er sich nach Salzburg, wo er auf der Universität öffentlich aus der ganzen Theologie disputirte, und noch im selben Jahre die Doctorswürde erhielt. Nach der Zeit erhielt Diwisch die Pfarrei zu Prenditz bei Znaim, wo er die Erholungsstunden der Naturkunde gewidmet hat. Im J. 1741 übernahm er das Amt des Stiftspriors, welches er durch die ganze Zeit des preußischen Krieges mit so viel Klugheit verwaltete, daß die Feinde selbst ihn hochgeschätzt, und wegen ihm das Stift mit Schonung behandelt haben. Nach erfolgter Ruhe in Mähren gieng er wieder auf seine Pfarre zurück, und brachte wie zuvor, die Erholungsstunden mit verschiedenen physikalischen Experimenten, und mit Verfertigung musikalischer Instrumente zu. Unter andern artistischen Versuchen brachte er das schon längst angefangene, und von ihm erfundene Orchestrion, welchem er den Namen Denisd'or gab, zur Vollkommenheit, für welches ihm Prinz Heinrich von Preußen eine große Summe Geldes angeboten hat; worüber er aber im J. 1765 am 21. Dezember, im 69. Jahre seines verdienstvollen Alters gestorben ist. Ein gelehrter Mitbruder schrieb folgendes Sinngedicht auf ihn:

„Non laudate Jovem gentes! quid vester Apollo?
Iste magis Deus est fulminis atque soni."

d. i.: „Ihr Heiden! höret auf, euch mit eurem Jupiter und Apollo zu prahlen! Diwisch ist noch mehr Meister des Blitzes und der Töne." S. Abbildungen der böhm. und mähr. Gelehrten u. Künstler. Th. 3. S. 172—184, wo auch sein Porträt, von Balzer gestochen, zu sehen ist. (Dlabacz I. 330. S. auch die Mor. 1815 S. 92, 1840 S. 47, das brünner Wochenbl. 1827 S. 54, den Schematismus d. m. schl. Ackerbauges. 1815 S. 109—110, Wolny III. 103, Wurzbach österr. biogr. Lexikon III. 324, meine Gesch. der Naturwiss. in M. u. Schl. im 18. B. d. Schr. der hist. Sekt., Brünn 1868, S. 135—138, Cerroni's mähr. Schriftsteller MS.)

Ueber das von Diwisch erfundene musikalische Instrument, welches er Denisd'or nannte, und das die Töne aller Saiten- und Blas-Instrumente nachahmte und mit Händen und Füßen wie die Orgel gespielt werden konnte, S. Gerber's Lexikon und Pelzel's Abbild. Der ehemalige brucker Conventual, nachher nikolsburger Propst von Korborn bemerkte über dasselbe (in d. Moravia 1840 S. 47): Auch verfertigte der ingenioſe Mechaniker Diwisch ein wunderschönes musikalisches Instrument (Denisd'or), mit Saiten, Pfeifen und Tasten auf Orgelart, mit 72 Mutationen, welches nach des Stiftes Zerstörung in der kaiserlichen Burg zu Wien aufbewahrt und beinahe vergessen wurde, bis Kaiser Joseph, daran erinnert, es in Augenschein nahm, und nachdem die damit unbekannten Hofklaviermeister wenig ausrichteten, Se. Majestät an den eben auch gegenwärtigen Brucker Organisten, Norbert Wiesner, sich wendend, dessen Spiel vom pianissimo zum fortissimo mit Entzücken anhörte, dann nach dem Spiele

die gnädige Frage stellend: „ob dem Künstler damit gedient sei?" es demselben allergnädigst schenkte. Dasselbe hat der Künstler Wohlstand sowohl zu Wien als zu Preßburg gegründet.

Donat, ein guter Organist und Priester aus dem Minoritenorden in Iglau, von Geburt ein Mährer, der um das Jahr 1780 daselbst lebte, und die Chorregensstelle rühmlich bekleidete. Unser braver Compositeur Tomaschek hat diesem würdigen Priester seine erste musikalische Bildung, die er durch einige Jahre als Singknabe genoß, zu verdanken (Dlabacz I. 335, III. 269).

Duckat, Karl, von Oleschnitz aus Mähren gebürtig, war im Jahre 1737 an der Domkirche zu Olmütz Altist, wo er die Humaniora studirte, und sich in dem mit vielem Beifall an dem Jesuitenkollegium aufgeführten Oratorium: Passio Domini nostri Jesu Christi in Golgotha consummata etc. auszeichnete. S. Synopsis desselben Stückes. Olomucii. 1737 in 4. (Dlabacz I. 340.)

Dussek, Wenzel, ein Zweig aus der berühmten Künstler-Familie dieses Namens (S. Schilling II., Gaßner 257, Bernsdorf I. 749, Wurzbach III.), geb. zu Mlazowicz in Böhmen 1750, gest. zu Bitesch in Mähren um das Jahr 1810, gleichfalls ein tüchtiger Musiker und besonders ein ausgezeichneter Baßsänger. Er reiste nach Olmütz und erhielt im Prämonstratenser-Stifte auf dem h. Berge (aufgehoben 1784) eine Organisten-Stelle, später zu Eiche in seiner Heimat, welche er dann mit der Schulrektors-Stelle zu Bitesch vertauschte (Wurzbach III. 399.)

Engelsberg S. Schön.

Ernst, Heinrich Wilhelm, geb. zu Brünn 1814, gest. zu Nizza am 8. Okt. 1865.) Stammt von nicht sehr bemittelten israelitischen Eltern. Im 9. J. erhielt er Unterricht in der Violine und zeigte ein so glänzendes Talent, daß er sich nach anderthalb Jahren öffentlich hören lassen konnte. 1825 kam er nach Wien und in's Conservatorium, wo er unter der Leitung des tüchtigen Josef Böhm glänzende Fortschritte machte. Als E. 1828 Paganini hörte, erwachte sein Genius für die Kunst, die er trieb, ganz, noch mehr, als er selbst den Beifall des Geigenfürsten von Genua erntete. Im April 1829 — 16 Jahre alt — trat er seine erste Kunstreise an und ging nach München, von dort nach Paris; als aber Paganini daselbst alle Aufmerksamkeit in Anspruch nahm, nach Deutschland zurück, wo er anfänglich einer trüben Melancholie verfiel, sich aber bald aufraffte und nun in mehreren Städten concertirte. 1831 kehrte er wieder nach Paris zurück, bildete sich drei Jahre im Spiele aus und trat erst 1834 öffentlich, aber mit so glänzendem Erfolge auf, daß aus jener Zeit sein Künstlerruf datirt. Nun bereiste er Frankreich, ging nach Marseille, wo sich Paganini aufhielt, und wendete die sonderbarsten Mittel an, um die Methode dieses Meisters zu erlauschen, der eifersüchtig auf seine Kunst, nie vor Ernst spielte, dessen Gedächtniß aber so ausgezeichnet war, daß er ein Stück Paganini's, das er einmal gehört, ohne Noten nachzuspielen im Stande war. 1838 und 39 bereiste er Holland und gab daselbst über 200 Concerte mit beispiellosem Erfolge. Nach zehnjähriger Abwesenheit trat er 1839 in Wien auf, wo er über 30 Concerte gab und allgemeine

Bewunderung erregte. Kritik und Publicum waren über Ernst als Heros der Violine, wie über Liszt als Heros des Piano's einstimmig. Man nannte E. den „ersten Sänger auf der Geige". Nun bereiste er die übrigen Provinzen der Monarchie und improvisirte in Pest die berühmten Variationen auf den Rakoczy-Marsch, den er bis dahin nicht kannte und dessen Motiv er sich erst vom Orchester vortragen lassen mußte. Die Improvisation erregte den höchsten Enthusiasmus. Er kehrte dann nach Paris zurück, blieb daselbst bis 1841, concertirte bis 1844 in verschiedenen Städten Deutschlands, Hollands und Belgiens und ging anfangs 1844 nach England, wo sein Erfolg eben so außerordentlich war. 1846 unternahm er die längst projectirte Kunstreise nach Rußland, über Berlin, Königsberg, Tilsit, Mietau, Danzig, Riga, welche nebst seinem Aufenthalt in Petersburg selbst, einem Triumphzuge glich. Seit mehreren Jahren bereits tritt E. nicht öffentlich auf, und die Hoffnung Wien's, ihn in der Saison 1858 wieder zu hören, wurde nicht verwirklicht. Von der großen Menge der Compositionen Ernsts ist nur ein ganz kleiner Theil gedruckt. Das berühmte, Epoche bildende Tonstück „Carneval von Venedig", Variationen auf das venetianische Volkslied „Cara Mama mia", wurde von Einigen dem Paganini zugeschrieben. Die Geschichte dieses Concertstückes, und eines von Jules Ghys herausgegeb. von Paganini, vergleiche man in der von Dr. Leone unten in den Quellen angegebenen Biographie Ernsts (Wien 1847), welche überhaupt authentische Daten enthält. Die Ernst'sche Composition erschien in Leipzig bei Fr. Kistner op. 18, ist Sr. Majestät dem König von Dänemark gewidmet und enthält 25 Variationen, welche lange nicht alle sind, die Ernst über dieses Thema spielt. Die bedeutenderen übrigen Compositionen sind: „Concertino aus D-dur"; — „Fantaisie dramatique", über ein Motiv aus „Ludovic"; — „Pirata-Capricion"; — „Otello fantaisie"; — „Concert pathetique. Fis-moll"; — „Rondo Papageno"; — „Elegie"; — „Polonaise de Concert D-dur" (op. 17); — „Variations de Bravour" über ein holländisches Nationallied E-dur; — „Bolero in A-moll" (op. 16); — „Morceaux de Salon in G-moll" (op. 15) und die berühmte Transcription auf den Schubert'schen Erlkönig, welche Composition Ernst in der Original-Tonart (G-moll) auf der Violine allein so vorträgt, daß man nicht nur den Erlkönig, den Vater, und das Kind in ihren drei verschiedenen Stimmfärbungen, sonderu auch zugleich ein vollständiges Pianoforte-Accompagnement zu hören glaubt. E.'s Charakter als Mensch bezeichnen seine zahllosen Wohlthätigkeitsconcerte, worin er Liszt, der wie kein Anderer für Wohlthätigkeits-Anstalten und edle Zwecke gewirkt, nachkommt. Seine Rückkehr 1839 nach Wien bezeichnete Ernst dadurch, daß er, ehe er noch ein Concert gab, 1000 fl. den Armen seiner Vaterstadt Brünn und gleich darauf den durch eine verheerende Feuersbrunst in Baja (Ungarn) Verunglückten 500 fl. schenkte. (Wurzbach IV. 73, XIV. 441. S. auch Schilling Supplementband S. 120, Gaßner 271, Bernsdorf I. 787). Saphir characterisirte ihn wie folgt: „Eigenständig, sein eigener Schöpfer in technischer Vollendung, geistreich, rein und edel durchgebildet, schwärmerisch im Erfassen und Ausführen, das große Geheimniß innehabend, wie man der Violine ihren in jeder Seele nachhallenden Sing- und Seelenton entlockt, als Compositeur Gedankenfülle mit Poesie verbunden, so

steht Ernst vor uns da, in einem Alter (damals 26 Jahre), wo Andere noch im Vestibul der Kunst stehen und ihre Geheimnisse kaum ahnen". S. s. Künstler-Silhouette von s. Landmanne, dem Dichter und Compositeur Rudolph Hirsch in der Moravia 1840 Nro. 19, von Leitner eb. 1845 Nro. 62, welches Blatt mit Begeisterung dem Gange des berühmten Landsmannes fortan folgte, insbesondere zur Zeit, als er sich auch in Brünn (1840, 1845) und Olmütz (1845) hören ließ und die Zuhörer seinen wunderbaren Tönen mit Entzücken lauschten (Morav. 1838 S. 72, 1839 S. 704, 1840 S. 20, 72, 75, 104, 1842 S. 416, 1845 S. 187, 245—7, 435, 440, 444, 455, 466, 584, 1846 S. 50).

Exel, Carl, Pianist und Compositeur, nimmt unter den kunstreichen Söhnen Brünns einen ehrenvollen Platz ein, 1845 von einer großen Kunstreise in Deutschland und Rußland, auf welcher er einen bedeutenden Künstlernamen sich erworben, nach Brünn zurückgekehrt, ließ er sich hier mit Auszeichnung hören (Mor. 1845 S. 515, 572).

Exler, Andreas Franz, ein Organist an der Mauriziuskirche zu Olmütz, wo er vor der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, ja noch 1680, den 16. Okt. lebte. S. Continuatio gratiarum Mariae in Sacro Monte ad Olomucium, in 4. S. 35. (Dlabacz I. 372.)

Faktus, Verecundus, ein virtuoser Fagottist, und Magister der Chirurgie und Anatomie aus dem Orden der barmherzigen Brüder. Er kam zu Studna in Böhmen 1736 zur Welt, trat in den Orden, und im Jahre 1760 legte er die Gelübde ab. Hierauf lebte er in dem Wiener Kloster, wo er sich zum wahren Meister seines Lieblingsinstrumentes ausbildete, und sich zugleich den Ruhm eines der geschicktesten Operateurs erwarb. Dann kam er nach Brünn, wo er dem Kloster einige Jahre durch als Prior mit vielem Nutzen vorgestanden ist. Endlich starb er zu Trentschin im Bade 1782, am 18. Julius, und wurde von der ganzen Provinz seines Ordens, dem er vorzüglich nützte, innigst bedauert. Annal. Ord. Fratr. Misericordiae Provinc. Bohem. (Dlabacz I. 376.)

Feifalik, Julius, geb. zu Znaim, gest. 30. Juni 1862 (S. über ihn Wurzbach IV. 161, XI. 403, d. Notizenbl. d. histor. Sekt. 1862 S. 71). Von ihm sind hier zu erwähnen: Altčechische Leiche, Lieder und Sprüche des 14. und 15. Jahrhundertes, Wien 1862. Volksschauspiele aus Mähren (mit Liedern u. a.), Olmütz 1864 (S. über dies. die österreichische Wochenschrift 1864, 4. B. S. 1169—1172).

Felix, gebürtig von Gemnicz in Böhmen, war im J. 1590 Organist an der Stiftskirche zu Neureisch in Mähren, wo er im selben Jahre einem gewissen Simeon, Kapellan daselbst, die Aurea rosa, seu expositio super Evangelia M. Silvestri de Prieriorio impressa in Hagenau 1510 verehrt hat, wie es noch heute die auf eben dem in der Strahower Bibliothek aufbewahrten Werke angebrachte Unterschrift bestätiget (Dlabacz I. 384).

Fiby, Heinrich, Compositeur des populär gewordenen Liedes „Oesterreich mein Vaterland", Musikdirektor in Znaim (über ihn soll ein Artikel nachfolgen)

Fischer, Heinrich August, der Mittel- und Einigungspunkt der Bestrebungen und der Thätigkeit Iglau's auf musikalischem Felde seit 2 Dezennien, ist geboren am 28. Juni 1828 zu Iglau als der Sohn des Hausbesitzers und seinerzeitigen Kultusvorstandes der dortigen evangelischen Gemeinde. Er trat in einem Alter von 12 Jahren, da er schon in früher Jugend eine ausgesprochene Vorliebe für Musik an den Tag legte, in das prager Konservatorium als Zögling ein, wo er sich einen Zeitraum von 6 Jahren hindurch in erster Linie seiner künstlerischen Ausbildung auf der Oboe und daneben in der Harmonie- und Kompositionslehre mit regem Eifer widmete, so daß sich daraus seine vorzüglichen Zeugnisse von seiner Lehrer Seite leicht erklären. Ein sprechender Beweis für seine großen Lernerfolge ist der ihm, dem 18jährigen Jünglinge, unmittelbar nach abgelegter Prüfung gemachte Engagementsantrag nach London, wobei ihm die Stelle eines Konzertbläsers auf seinem Instrumente im Drury-Lane-Theater in gewisse Aussicht gestellt wurde. Da dieser Plan die Billigung seiner Eltern nicht erhielt, so nahm er einen gleichzeitigen Antrag nach Graz und später ins Theater an der Wien an, und erwarb sich in beiden Städten durch sein schönes Spiel allseitige Anerkennung. Noch mehr natürlich wurde er in seiner Vaterstadt gefeiert, wo er unter Andern auch bei Gelegenheit der Anwesenheit des Erzherzogs Franz Karl und der Erzherzogin Sophie, mit ausnahmsweiser Bewilligung der Oberdirektion des prager Konservatoriums, dem er damals als Zögling noch angehörte, mit vielem Beifalle konzertirte, und in gleicher Weise später in den verschiedenen Akademien des „Musikvereines" bei seinen zeitweiligen Aufenthalten in Iglau Oboe-Konzerte, häufig seiner eigenen Komposition, vortrug.

Im Jahre 1852 unternahm er, nachdem er noch im Monate Mai ein Institut begründen geholfen, das heute, nach 20 Jahren noch, den Sammelpunkt des geselligen Lebens in Iglau bildet, — wir meinen den Männergesangsverein — eine Reise nach Deutschland, von der er nach einem Jahre zurückkehrte, und alsbald über Andringen eines Dilettanten-Vereines, der zu wohlthätigem Zwecke Opernaufführungen veranstaltete, die artistische Leitung übernehmen mußte. So gelangten in dem Winter von 1853 auf 1854 mit großem Beifall und glänzendem materiellen Erfolge 5 Opern zur Aufführung: Stradella, Zigeunerin, Czaar und Zimmermann, die Regimentstochter und Freischütz — ein für Iglau, das keine ständige Oper halten konnte, besonders seltener Genuß.

Fischer nahm nicht lange darauf, da er sich inzwischen seinen eigenen häuslichen Herd gegründet, und sich entschlossen hatte, in Iglau sein bleibendes Domizil aufzuschlagen, die Regelung der ziemlich arg darniederliegenden musikalischen Verhältnisse in die Hand, was namentlich zunächst von der Reorganisirung der Kapelle des bürgerl. Schützenkorps gilt. Obwohl Mitgründer des Gesangsvereines, stand er dennoch diesem Vereine bis 1858 ziemlich ferne, bis in diesem Jahre ihn die Wahl zum Chormeister traf, die er auch annahm und bis heute fortführt, zum Wohle und Ruhme des Ganzen.

In dieser seiner neuen Eigenschaft kultivirte er selbstverständlich den Männergesang, schuf aber daneben auch einen zahlreichen Damenchor, der es möglich machte, bei verschiedenen Gelegenheiten große Werke: Oratorien u. 1867 u. 1869

noch zwei Opern durch den Männergesangsverein aufführen zu lassen, deren erste Stradella, die zweite Trovatore war. Bezüglich dieser letzteren muß erwähnt werden, daß sie unter allen aufgeführten Opern nach jeder Richtung hin den ersten Rang einnimmt, und auch in der Oeffentlichkeit die vollkommen verdiente Anerkennung fand.

Als besonders hervorragend in dem musikalischen Wirken Fischers ist das „Iglauer Sängerfest" zu nennen, das 1862 zum größten Theile durch seine Anregung und Mühewaltung zu Stande kam, und bei den Hunderten von Sangesbrüdern, die das gastfreundliche Iglau damals innerhalb seiner Mauern versammelte, noch heute im schönsten Andenken steht.

Zum Schluße sei noch des Umstandes gedacht, daß Fischer der Komponist des, allen mährischen Gesangsvereinen wohlbekannten „Mährerliedes" ist, und daß er dafür von mehreren Vereinen zum Ehrenmitgliede ernannt wurde. Uebrigens existiren von ihm noch eine Reihe sehr hübscher Kompositionen ernsteren und heiteren Genres.

Um Fischer haben sich zu verschiedenen Zeiten eine Anzahl von Damen und Herren gesammelt, die ihn, durch größere musikalische Bildung oder hervorragende Stimmmittel begünstigt, in seinem Streben nach Kräften unterstützten, und die daher hier kurz, je nach ihrem Wirkungskreise genannt werden mögen. Als Sänger: Die Damen: Frl. Marie Siegl und Frau Allé (als Soprane), Frau Warhanek (Mezzosopran), die Herren Josef Stöger, derzeit Gemeinderath in Iglau, und Gustav Patzolt (Tenor), die Professoren Pokorny und Ruby, sowie Ignaz Allé, derzeit Vicebürgermeister (Bariton), Mikan und Rieger (Baß). Auch das Orchester weist zu verschiedenen Zeiten bedeutendere Kräfte auf; so Professor Pokorny, Prof. Ludwig Allé und Hugo Dworžak (Pianof.), Brosch (Violine), Emanuel Engel, derzeit Vorstand des Männergesangsvereines (Cello).

Fischer ist gegenwärtig geschätzter Nachfolger des noch in gutem Andenken stehenden Regenschori Pokorny und als städt. Musikdirektor der Begründer und Leiter der mit jährl. 1200 fl. dotirten Stadtkapelle, welche von seinem Geiste beseelt selbst streng klassische Musik exakt zur Aufführung bringt. — Unter den Mitgliedern der Kapelle ist besonders Kampf zu nennen.

Fischhof, Joseph, geb. zu Butschowitz in Mähren 1804, gest. in Wien 28. Juni 1857. Der Sohn eines literärisch gebildeten Israeliten, welcher längere Zeit bei der n.-österr. Polizeidirektion gedient, später sich aber in Brünn niedergelassen hat (S. über ihn Ezikann's lebende Schriftsteller S. 51). Joseph studierte in Brünn, dann in Wien die Medicin, da er aber großes Talent für die Musik besaß, nahm sich ein Kunstfreund, Constantin von Gyika, des Jünglings an und ließ ihn unterrichten. Der Clavierlehrer Anton Halm und der berühmte Capellmeister Ignaz Ritter von Seyfried waren F.'s Lehrer. Der plötzlich (1827) erfolgte Tod seines Vaters ließ ihn das medicinische Studium aufgeben und ihn sich ganz der Musik widmen. Bald wurde er einer der gesuchtesten Clavierlehrer Wiens. Schon 1833 ward er zum Professor am Wiener Conservatorium ernannt und bildete als solcher manchen tüchtigen Schüler. In den letzten Jahren gerieth er aber mit der Direktion in Mißhelligkeiten, welche seine Entlassung zur Folge

hatten, seit welcher Zeit er zurückgezogen seinen Studien und dem Unterrichte lebte. Nach drei Seiten: als Lehrer, Componist und Schriftsteller entfaltete F. eine bemerkenswerthe Wirksamkeit. Als Lehrer war er in manchen Kreisen beliebt, und gaben ihm seine geselligen Manieren, seine allgemeine Bildung den Vorzug vor allen, welche über der Musik alles Andere vergessen. Als Componist hat sich F. in früheren Jahren versucht, Seidl's „Flinserln für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte", drei Hefte (Wien 1829, Leidesdorf), componirt; das Bedeutendste leistete er als ausübender Künstler, als welchen ihn ein tüchtiger Musiker „unter allen am Wiener Platze wirkenden Trägern des Virtuosenthums (im edleren Sinne) ganz unbedingt den einzigen, seiner Aufgabe durchaus klar bewußten, daher pietätvollen, streng gewissenhaften Bach-, Beethoven-, Mendelssohn- und Chopinspieler" charakterisirt, wie es F. überhaupt war, welcher Bach, Mendelssohn, Chopin, der jüngern clavierlernenden Wiener Generation vorführte. Als musikalischer Schriftsteller trug F. zum bessern Verständnisse der Musik bei. Seine Theorie der Transpositionslehre erfordert vorausgegangene tüchtige Schulung. Kleinere Aufsätze theoretischen und historischen Inhaltes erschienen in Musik-Journalen u. a.: „Ueber die Auffassung von Instrumental-Compositionen in Hinsicht des Zeitmaßes, namentlich bei Beethoven'schen Werken"; selbständig gab er heraus den „Versuch einer Geschichte des Clavierbaues" (Wien 1854, 8°) aus Anlaß der großen Londoner Ausstellung 1851, dessen Hauptvorzug einige schätzbare Daten nach Mittheilungen von Londoner, Pariser und Wiener Fabrikanten bilden; und eine „Abhandlung über Geschichte der Musik", durch seine Vorträge im Conservatoreum veranlaßt. F. war Mitglied mehrerer Musikvereine und ging bei Gelegenheit des Beethoven-Festes als Deputirter des Wiener Conservatoriums nach Bonn. Seine reiche, trefflich geordnete Musikalien-Sammlung und Bibliothek, welche, um sie nicht zu zerstückeln, im Ganzen zum Verkaufe angeboten wurde, stand mit großer Bereitwilligkeit jedem Musikfreunde offen (Wurzbach IV. 254, österr. Encykl. VI. 438, Schilling II. 727, Gaßner 291, Bernsdorf I. 858).

Franz, Carl, wurde zu Langenbielau, unweit Reichenbach, 1738 geboren, und von seinem 9. bis zum 18. Jahre in Falkenberg von seines Vaters Bruder, der bei dem Grafen Zerotin Waldhornist und zugleich Haushofmeister war, zur Musik und Landwirthschaft angehalten. In seinem 20. Jahre kam er als Waldhornist in die Dienste des Fürstbischofs von Eck in Olmütz, wo er es auf seinem Instrumente zu einer solchen Fertigkeit brachte, daß sich in der Exekution der chromatischen Tonleiter, vermittelst der Hand, sowohl was Geschwindigkeit, als Höhe und Tiefe (er blies fünf Octaven) und Reinheit der Töne anlangt, damals fast kein Künstler fand, der ihm gleich gekommen wäre. Nach dem Tode seines Fürsten (1760) erhielt er den Ruf nach Wien in die Capelle des Fürsten Esterhazy, wo er 14 Jahre zubrachte. In dieser Zeit bildete er sich ohne Unterricht durch eigenes Studium zu dem größten deutschen Künstler auf dem Baryton. Um heirathen zu dürfen, was ihm sein Herr verweigerte, begab er sich darauf nach Preßburg zum Cardinal Bathiany. Nach einem achtjährigen Aufenthalte daselbst wurde der Cardinal durch Kaiser Joseph genöthigt, seine Capelle zu entlassen, und dadurch Franz veranlaßt, auf einer größeren Kunstreise sich dem ganzen Deutschland als

einen der ausgezeichnetsten Virtuosen auf seinen beiden genannten Instrumenten zu zeigen. Er ging zuerst nach Wien, und kam zuletzt nach München, wo er 1787 als Kammermusikus angestellt wurde. Er starb hier 1802. Merkenswerth ist von ihm noch, daß das Baryton, dessen er sich gewöhnlich bei seinem Spiele bediente, im Wesentlichen mit dem Instrumente des berühmten Anton Lidel übereinstimmte. Es hatte 16 Darmseiten über dem Halse und 7 andere über dem Griffbrette. Ueber die außerordentliche melancholisch sanfte Wirkung, welche Franz durch sein Spiel auf diesem Instrumente hervorbrachte, herrscht in allen noch darüber vorhandenen Zeugnissen nur eine Stimme. Besonders gefiel von ihm Haydn's Cantate „Deutschlands Klage auf den Tod Friedrichs des Großen", die er zugleich sehr angenehm gesungen haben soll. (Schilling III. 44, Dlabacz I. 247, Gaßner S. 304, Bernsdorf II. 94, Hanslik 326, 394.)

Franz, Ignaz, merkwürdig als ein eifriger Verbesserer des katholischen Kirchengesanges, wurde geboren zu Protzau bei Frankenstein am 12. Okt. 1729, studirte in Glatz und Breslau, kam 1740 in das Alumnat daselbst, und empfing endlich 1742 zu Olmütz die Priesterweihe. Noch in demselben Jahre wurde er zum Kaplan zu Groß-Glogau und 1753 zum Erzpriester zu Schlawa ernannt. In diesem Jahre machte er auch eine Reise nach Rom. 1766 erhielt er die Inspection über die 3 Archipresbyteriate Schwibus, Guhrau und Schlawa, und kurz darauf das Rektorat des Alumnat's in Breslau. Zugleich wurde er Assessor des fürstbischöflichen Vikariat-Amtes in geistlichen Sachen, Pönitentiarius bei der Kathedralkirche und Beneficiat bei der Churfürstlichen Kapelle, und 1778 auch Direktor der Hauptschulen des Seminariums und Ober-Inspector der Trivialschulen daselbst. Er starb 1791. Durch die große Aufmerksamkeit, welche er dem Kirchengesange widmete, dessen Verbesserung er sich, bei den durch fleißiges Studium erworbenen gründlichsten musikalischen Kenntnissen, zu einer der ersten Aufgaben seines Strebens gemacht zu haben schien, entstanden auch zwei Werke, welche von seinen vielen, meist religiös-pädagogischen Schriften hieher gehören: „Schlesisches Gesangbuch zum Gebrauch der Römisch-katholischen, darin Gesänge auf alle hohe und viele andere Festtage, nebst den dazu gehörigen Melodien in Noten" (Breslau 1768), und „Choralbuch oder Melodien zum Gesangbuche" (Breslau 1778). (Schilling III. 44, Bernsdorf III. 34.)

Fritschay. S. d. Beil. S. 39.

Fuchs, Alois, Concept-Adjunkt bei dem K. K. Hofkriegsrath in Wien, geb. den 26. Juni 1799 zu Raase in österreichisch Schlesien, wurde von seinem Vater, dortigem Schulmeister, im Singen unterrichtet, erlernte auch das Klavierspiel und machte so erfreuliche Fortschritte, daß er bald Alles vom Blatte zu lesen und zu treffen im Stande war. Mit einer sehr schönen Sopranstimme begabt und im Besitze der nothwendigsten Vorbegriffe der Generalbaßlehre, fand er im 11. Jahre eine freundliche Aufnahme als Sängerknabe im Minoritenkloster in Troppau, machte dort den sechsjährigen Cursus der Humanoria durch, übte fleißig die Orgel, mit welcher er sich schon zu Hause befreundet hatte und studirte ohne alle Anleitung das Violoncello. 1816 ging er nach Wien, um die philosophischen und juridischen Wissenschaften zu studiren, gewann, bei gänzlicher Mittellosigkeit auf

Selbsthilfe beschränkt, durch Lectioniren seine Subsistenz, erweiterte im Umgange mit den vorzüglichsten fremden und einheimischen Tonkünstlern die bereits erworbenen musikalischen Kenntnisse, brachte es im Klavier- und Violoncellspiel zu einer größern Vollkommenheit und war in dieser Hinsicht, so wie seiner Gefälligkeit wegen, bei allen öffentlichen und Privataufführungen ein stets willkommener Gast. Nach dem im J. 1823 erfolgten Eintritt in den Staatsdienst, mußte natürlich sein Musiktreiben etwas beschränkt werden und das öffentliche Mitwirken ganz aufhören. Von diesem Zeitabschnitte an widmete F. seine spärlichen Mußestunden mit reger Vorliebe dem Studium der Musikgeschichte. Als er durch die fleißige und sorgfältige Lectüre des biographischen Theiles die Mehrzahl der berühmten Tonkünstler kennen gelernt hatte, reifte in ihm der verdienstliche Entschluß, eine Universal-Collection eigenhändig geschriebener Tonstücke von klassischen Tonsetzern aller Länder und Zeiten anzulegen. Dieses Unternehmen war von Erfolg gekrönt und die bis zu dem Tode des fleißigen und eifrigen Mannes, im März 1853, zusammengebrachte Autographen-Sammlung in großem Maßstabe ist wohl einzig in ihrer Art. Der größte Theil besteht aus ganzen, schon an und für sich seltenen und schätzbaren Stücken, vollständigen Partituren und dgl.; nur von sehr wenigen Autoren sind bloß fragmentarische Skizzen vorhanden. Daß übrigens F. vermöge seiner musikalischen Kenntnisse und kritischen Einsicht zu einem solchen Unternehmen vollkommen berufen war, darüber gab ihm ein durchaus competenter Richter, Hofrath Kiesewetter in Wien, das vollgiltigste Zeugniß in der Leipziger allgem. musikal. Zeitung, Jahrgang 1832, Nr. 45. Fast gleichzeitig mit der erwähnten Collection entstand auch eine Porträt-Sammlung von Componisten, Sängern und Sängerinnen, Instrumental-Virtuosen, Dilettanten und musikalischen Schriftstellern, die ebenfalls vieles Werthvolle enthält. (Bernsdorf II. 58, ausführlicher bei Schilling II. 74, Gaßner S. 311.)

Fügerl, Joseph, durch die Verleihung der goldenen Civil-Ehrenmedaille ausgezeichneter jubil. Musterlehrer und zugleich gründlicher Lehrer klassischer Kirchenmusik an der, den Kirchenmusik-Freunden rühmlich bekannten Pfarrkirche zu Bruck bei Znaim, einer Pflanzschule dieser Musik (Moravia 1846 S. 472). Ein Sohn war k. k. Statthaltereirath in Brünn und lebt nun im Ruhestande in Wien.

Jundulus, Cäcilia, eine besonders gute Sängerin und Orgelspielerin aus dem Cisterzienserstift zu Tischnowitz in Mähren, wo sie als Chorjungfrau die Kirchenmusik vom J. 1750 bis 1759 dirigirt hatte. Sie starb ebendaselbst und hinterließ einen kostbaren Vorrath von Kirchenmusikalien. S. Catalog. Ord. Cisterc. Provinc. Bohem. (Dlabacz I. 435).

Gallus S. Händel.

Gareis, ein vortrefflicher Violoncellist zu Kauth zwischen Schweidnitz und Breslau, in Mähren geboren. S. Meusel's Künstler-Lexikon v. J. 1808. in 8. B. I. S. 278. (Dlabacz I. 444, Hofmann S. 125.)

Gerl oder Görl, Franz, Schauspieler und Componist mehrerer Operetten, war bis 1794 Mitglied des Schikaneder'schen Theaters, und nach der Zeit an

der Nationalbühne in Brünn angestellt. Die bekanntesten von seinen Compositionen sind „das Schlaraffenland", „die Wiener Zeitung" (beide mit Schack gemeinschaftlich bearbeitet, aber ohne großen Beifall), „ein Trauergesang zu Rolla's Tod", „Graf Balbarone oder die Maskerade" (erhielt vielen Beifall und wurde an mehreren Orten aufgeführt), „der Stein der Weisen" und „der dumme Gärtner". (Schilling III. 201 und aus ihm Gaßner S. 341.) Graf Balbarone, eine Operette (1796), wurde von Franzky in Brüun nach dem Italienischen La Contessina frei bearbeitet und 1798 auch in Hamburg gegeben. Auch sein Trauergesang zu Rolla's Tod (Brünn 1796) fand beifällige Aufnahme. (Wurzbach IV. 154.)

Glatz, Sarkander Philipp, ein Prämonstratenser aus dem Hradischer Stifte bei Olmütz in Mähren, wurde zu Malenowitz in Mähren 1712, den 18. März geboren. Nach den zurückgelegten philosophischen Studien trat er in den Orden, wo er 1734, am 2. Februar die Ordensgelübde ablegte, und 1737, den 24. Junius, die erste Messe las. Er dirigirte die Kirchenmusik auf dem heiligen Berge unweit Olmütz durch mehrere Jahre als Chorregens, und zeichnete sich dabei durch das Orgel- und Violinspielen trefflich aus. Endlich starb er im J. 1771, am 3. September daselbst. Er war ein Biedermann im ganzen Umfange des Wortes, und voll Wohlwollen gegen jeden Menschen, besonders die studierende Jugend (Dlabacz I. 466).

Götz, Franz, ein berühmter Concertmeister auf der Violine, und im Jahre 1791 Kapellmeister des Fürst-Erzbischofs Colloredo zu Olmütz. Er kam zu Straschitz im Berauner Kreise 1755 zur Welt, und im zwölften Jahre seines Alters wurde er auf dem heiligen Berge bei Přibram in Böhmen als Diskantist angenommen, wo er aber nur zwei Jahre blieb, und nach Prag ebenfalls als Diskantist in das St. Wenzelseminarium kam. Hier blieb er so lange, bis er seine Studien zurückgelegt, und aus der Philosophie die Magisterwürde erhalten hat. Damals wünschte er in den Benediktinerorden bei St. Margareth aufgenommen zu werden, weßwegen er auch auf der Universität die Kirchengeschichte hörte. Nach einer Zeit aber gab er seinen Wunsch auf, und da er schon damals die schwersten Konzerte mit vielem Beifall spielte, machte er eine musikalische Reise zuerst nach Brünn, blieb da wenige Jahre bei dem Theaterorchester als erster Violinspieler, und ging von dort nach Schlesien, wo er sich in verschiedenen Städten und berühmten Abteien als Konzertmeister ausgezeichnet hat. Bei dieser Gelegenheit kam er nach Breslau, und durch die Gunst des berühmten Komponisten und Kapellmeisters Ditters zu der bischöflichen Kapelle nach Johannesberg, wo er als Konzertmeister angestellt, und von seinem Herrn besonders geschätzt wurde. Hier lebte unser Götz ganz in seinem Elemente, weil er da die schönste Gelegenheit fand, sich in der Komposition ausbilden zu können. Nach der vorgefallenen Trennung der bischöflichen Kapelle aber begab er sich nach Breslau, und ließ sich bei der Huldigung des Königs Friedrich Wilhelm, der ihn wahrhaft königlich dafür beschenkte, hören. Bald darauf wurde er vom Baron Kaschnitz nach Brünn berufen, wo er die Direktion des Theaterorchesters gegen einen ansehnlichen Gehalt übernommen hat. Mit welchem großen Ruhme er diese Stelle vertrat, läßt sich daraus

schließen, weil man bis heute in Brünn von demselben mit vieler Achtung spricht. So hoch er auch jetzt in Brünn geschätzt wurde, so blieb er doch nicht lange da, und ging im J. 1787 nach Olmütz, wo er bei dem Fürst-Erzbischofe von Colloredo als Kapellmeister noch im J. 1791 lebte. Hier trat er wieder als Virtuos auf und machte sich durch mehrere musikalische Schriften bekannt. Von diesen seinen Kompositionen führte er einige in der Stadt Prag auf, wohin er bei Gelegenheit der böhm. Krönung K. Leopold II. im J. 1791 gekommen war. Dieser eifrige Patriot freute sich, die Hauptstadt seines lieben Vaterlandes nach mehr als zwanzig Jahren besuchen, und seine noch lebenden Freunde daselbst umarmen zu können. Am Festtage des heil. Wenzel dirigirte er in der Strahower Kirche die Musik und spielte von seiner Komposition ein großes Konzert mit vielem Beifalle. Selbst Mozart, Salieri, und andere große Meister bewunderten seine treffliche Spielart und Komposition, und ermunterten ihn allgemein zur Fortsetzung seines Eifers für die Ausbreitung der Tonkunst. So wie er bisher als Violinkonzertmeister bekannt gewesen, wurde er im J. 1792 bei der Krönung K. Franzens I. als trefflicher Violagambist wieder in Prag bewundert. Auch für dieses Instrument schrieb er viele Konzerte, Sonaten, Duetten und Trios, die er an mehreren Oertern in Böhmen, hauptsächlich aber in Prag aufgeführt hat. Für die Violine schrieb er viele große Konzerte, Sonaten, und für große Orchesters mehrere Symphonien, die aber alle nur im Manuskripte bekannt sind. Im Jahre 1799 befand er sich noch immer bei jenem größen Mäcen der Künste in Olmütz. (Dlabacz I. 481.) Seither ist von ihm keine Kunde mehr in die Oeffentlichkeit gedrungen und die Zeit seines Todes unbekannt. (Riegger's Materialien zur Statistik Böhmens 12. H. S. 232, Meusel's Künstler-Lexikon von 1808 B. 1. S. 297, Schilling III. S. 274, Gaßner 357, Bernsdorf II. 202, Wurzbach V. 247. Der Bruder des Obigen: Anton, Weltpriester (gest. zu Wawřinowec im Kaurimer Kreise Böhmens 1804), war ein ausgezeichneter Violinspieler und erhielt den Unterricht von seinem älteren Bruder Franz.)

Gros, Friedrich, von Hennersdorf aus Mähren gebürtig. Im Jahre 1737 war er Bassist an der Prämonstratenserkirche zu Hradisch, und that sich in dem am 15. April desselben Jahres bei den Jesuiten zu Olmütz aufgeführten Oratorium: Passio Domini nostri Jesu Christi in Golgotha consummata, hervor. Er war schon damals Magister der Weltweisheit, und hörte die Rechte daselbst. S. Synopsis desselb. Stückes in 4. Strahow. Bibl. (Dlabacz I. 505).

Großmann, Johann, ein vortrefflicher Sopranist an dem päpstlichen und kaiserlichen Konvikt zu Olmütz, von Langenau aus Böhmen gebürtig. Im Jahre 1737 that er sich in dem bei den Jesuiten am 15. April aufgeführten Oratorium: Passio Domini nostri Jesu Christi in Golgotha consummata, als virtuöser Sänger hervor. S. Synopsis desselben Stückes in 4. Strahower Bibl. (Dlabacz I. 505.)

Gruner, Joseph, von Engelsberg in Schlesien. Im J. 1737 hielt er sich zu Olmütz auf, wo er in dem Jesuitenseminarium bei St. Xaver als angestellter Tenorist die Philosophie hörte, und sich in dem am 15. April desselben Jahres in der Jesuitenkirche aufgeführten Oratorium: Passio Domini nostri Jesu

Christi in Golgotha consummata, auszeichnete S. Synops. desselben Stückes. (Dlabacz I. 510, Hofmann S. 144.)

Haberhauer, Maurus, ein Musikus und Chorregens an der Benedictinerordenskirche zu Raigern in Mähren. Er wurde zu Zwittau in diesem Markgrafthume 1746, den 13. März geboren; trat nach der zurückgelegten Philosophie in den Orden 1763, wo er die Ordensgelübde 1764, am 25. November ablegte, und 1770, am 21. Oktober, die erste Messe las. Im Jahre 1774 dirigirte er sowohl den Chorgesang seiner Mitbrüder als Kantor, als auch die Kirchenmusik daselbst mit vielem Beifall. Im Jahre 1796 lebte er noch in seinem Stifte, und verfaßte die Ordens- und Kirchenrubriken. S. Catalog. Ord. S. Bened. von den Jahren 1778 und 1796. (Dlabacz I. 532.)

Habrich, Alexius, ein gelehrter Benediktiner zu Raigern in Mähren, und zugleich ein Tonkünstler, kam zu Burg Bouschow (Busau) in Mähren, im J. 1736, am 26. Julius zur Welt. Nach zurückgelegten philosophischen Studien trat er in den Orden; die Ordensgelübde legte er im Jahre 1758 den 1. Jänner ab, und 1763 den 1. Jänner las er die erste Messe. Im J. 1766 vertrat er die Chorregensstelle an der Kirche seines Stiftes, und bildete mehrere Jünglinge zu guten Tonkünstlern. Er selbst spielte die Orgel und Violine sehr gut, und machte sich durch einige gute musikalische Produkte in Mähren bekannt. Sein damaliger Abt Bonaventura Pitter, ein Böhme, und in der literärischen Welt bekannter Mann, führte unsern Habrich in die Geheimnisse der Diplomatik und Geschichte ein. In beiden legte er Beweise ab, die ihn allen Gelehrten Böhmens und Mährens schätzbar gemacht haben. Ein Gaßmann, Diwisch, Brixi, Pasterwitz u. a. m. waren seine Freunde in Rücksicht der Musik, mit denen er über dieselbe manchen kritischen Brief gewechselt hatte. So haben ihn auch ein Dobner, Monse, Wokaunius, Pelzel, Dobrowsky, Cerroni u. a. m. seiner rastlosen Verwendung für die Geschichte wegen geschätzt, die er mit wichtigen gelehrten Beiträgen zu unterstützen pflegte. Er starb am 27. März 1794. (Dlabacz I. 538. S. meine Gesch. d. hist. Lit. M. u. Schl., Wurzbach VI. 118.)

Hackensöllner, Leopold, ein Sohn des erzbischöflichen Kabinetsrathes, Zögling des Organisten an der Maurizkirche Kunert (Moravia 1842 S. 28), gab 1846 mit J. E. Heindl ein Doppel-Concert in Olmütz. Darüber wurde in der Moravia 1846 S. 23 berichtet: Heindl's Meisterschaft ist uns seit seiner ersten Anwesenheit in gutem Angedenken und sie zeigte sich wieder bei dem Vortrage der drei Piecen: Concertino von Fürstenau, Elegie von Ernst und Fantasie von Böhm im vollsten, erfreulichsten Glanze. Die Fortschritte, die Hackensöllner auf dem Pianoforte während seines Aufenthaltes in Wien machte, sind überraschend. Daß der junge Pianist nicht nur in technischer Beziehung an gleichem, elegantem Spiele, sondern auch an Klarheit und Geist im Vortrage, an Nuancirung der zarten und weichen Gesangstellen gewonnen habe, zeigte der Vortrag des russ. Zigeunerliedes von L. v. Mayer und der „Hirondelle" von Prudent; daß aber auch sein Compositionstalent in einer schönen Entwickelung begriffen sei, ließen die übrigen zwei von ihm selbst herrührenden Piecen, eine Serenade und eine Romance variée

für das Piano deutlich entnehmen. Es sind nette, ansprechende und gefällige Arbeiten, in denen anmuthige, melodische Gedanken auftauchen. Besonders wurde von den Kennern gelobt, daß das Thema durch die ganze Piece deutlich und klar, wie ein heller Purpurfaden geführt und vernommen wird. Jedoch wünschten wir, daß die schönen Erfolge, die Hackenföllner in der Vaterstadt errang, denselben zu noch ferneren vermehrten Anstrengungen spornen mögen.

Hacker, Anselm, geb. zu Zwittau in Mähren, war Augustiner an der St. Thomaskirche in Brünn, wirkte rühmlich an derselben als Chorregens und starb am 13. Mai 1772 im 41. Jahre seines Alters (Dlabacz I. 540).

Händel, Jakob, sonst Hänel auch Gallus genannt, ein berühmter Tonkünstler aus Krain, wo er 1550 geboren ward. Er stand zuvor beim Stanislaus Pawlowsky, Bischof zu Olmütz, als Kapellmeister in Diensten, wurde aber an den kaiserlichen Hof berufen, wo er im J. 1591 den 18. Julius im 41. Jahre seines Alters gestorben. Sein Portrait wurde 1590 in Holz geschnitten, und mit folgender Umschrift ausgeziert: „Jacobus Händl Gallus dictus, Carniolus, aetatis suae XL. Anno M. D. XC.“ Nach seinem Tode erschien eine Trauerschrift mit seinem Porträte auf einem Regalbogen abgedruckt, unter dem Titel: „In Tumulum Jacobi Händelii Carnioli insignis Musicae practicae Artificis, qui Pragae IIII. Idus Julii pie in Christo obdormivit, Anno 1591“, welche seine Freunde, die damaligen Poeten, Magister Johannes Kernerus Plsenus, Milius Vodnianus und andere mehr verfaßt, und herausgegeben haben. Er hinterließ einen Sohn, der den Tod seines Vaters so besungen hat:

„Hic situs Handelius modica reqviescit in vrna
Pyramidum dignus cui tegat ossa labor.
Namqve Syracusio quantum dat sphaera Magistro,
Tantum illi justo musica jure dabit.
Testentur ducti per tot monumenta labores
Scriptaqve Apollineo digna vel ore cani.
Atqve utinam, aerias moles spirantia signa
Vt qvondam meritis ponere dulce foret.
Ipse tibi cupiat vultus de marmore Phoebus
Ducere et artificii condere saxa manu.
Haec tamen interea solatia mortis habebis,
Qvod tua laus nullo sit moritura die,
Et livor tetricas qvamvis exasperet iras
Vultavae ad vitreas vox tua vivet aqvas,
Imo ut sol reliqvos praestringit luminis orbes,
Dum roseus rosea luce serenat humum.
Sic mage supra alios, memori celebrabere fama
Dum surgent tacito sydera picta polo.
Mart. Gall. Fi.“

Noch einige Trauergedichte sei es erlaubt anzuführen:

„Falleris heûs tristi penitus si funere rursum

Handelium reputes dum sua busta notas.
Namqve Scholae, pia templa, hilares testantur et aedes
Vivere se prorsus, dulce canendo ΜΕΛΟΣ.
Dulce canendo ΜΕΛΟΣ, numeris qvod texuit aptis
Quando mortali corpore sensus erat.
Ergo solum corpus sorpsit, mens incolit arces
Coeli, nobiscum sed sua Musa manet.

M. J. K. Plz.“

(D. i. Magister Joannes Kernerus Plsenus.)

*

„Qva, Fabii qvondam ceciderunt, luce trecenti,
Allia qvâ Latii plena cruoris erat.
Illa Cantorum decus immortale, Jacobus,
Handelius mortis falce necatus obit.
Non obit: ast longe potioris munera vitae
Accipit, extremos non subitura rogos.
Nam sua mens executa malis super aethera vivit
Hic viget Harmonicis gloria parta modis:
Qvid crabro strepis? Handelii post funera virtus
Vivit, et excultum tollit vbiqve caput.
Danubius fluviorum rex, Igla, Vistula, Mulda,
Et qvi Cechiacos alluit, albis, agros,
Laudibus Handelium tollunt ad sydera veré,
Si non est illud vivere, dic qvid erit?

J. M. V.“

(D. i. Joannes Milius Vodnianus.)

*

Viderat Handelium niveos certamine Cygnos
Mors superasse, Deos hic superabit? ait.
Viderat et sacrum Charites Helicona pererrans
Nusqvam esse, hic sacras num qvoqve habet Charites.
Sat Cygnos Superasse, Deos tentasse jubetis
Fata puto vitae rumpere fila suae.
Dixerat, et nervo volucrem stridente sagittam
Misit, at illa suum missa cucurrit iter.
Ille cadit, manibus, Musae excepere cadentem,
Atque udis tumulo composuere genis.
Inque super tacito tacitae inseruere susurro
Elogium, annoso non prohibente Jove.
Haec (dubium Phoebin' soboli par, Phoebus an ipse)
Handelius gelida contumulatur humo.

J. S. C.“

Bohuslaw Balbin Boh. Doct. P. II. S. 305, ſchreibt von ihm: „Jacobus Handelius, qui sequitur, patrius homo non fuit ille quidem, sed

apud nos diutissime (soll wohl nur diu heißen, da er zuvor in Olmütz, dann erst zu Prag in k. k. Diensten gestanden), versatus, insignis musicae practicae artifex, Carniolus cognomine (d. i. Patriâ) cuius cantus musici in templis avorum memoria canebantur imprimis. Obiit Pragae an. 1591. IV. Idus Julii, aetatis suae an. 40.“ Und Viktorin Morawecz von Klattau, ein böhmischer Dichter, als er die Nachtmusik, die bei der Vermälung des Adam Tunkels mit der Magdalena Neuling 1619 abgehalten wurde, in seinen lateinischen Versen besingt, sagt ausdrücklich: „Hoc ipsum Handelius quale Jacobus habet“. Aber auch das Ausland ließ ihm Gerechtigkeit widerfahren. Der gelehrte Lausitzer Martin Meister in seinen Annales Görlicenses, die man in Scriptorib. Lusatiae T. I. P. 2. S. 51, nachsehen kann, spricht beinahe mit Enthusiasmus: „die 4. Julii (besser den 18. Julius) moritur Pragae praestantissimus nostri Saeculi et suavissimus Musicus Jac. Händl, Carniolus. Eius facio mentionem in his annalibus Gorlicensibus propter laudabile convivium nostrum musicum, quod solis fere huius cantionibus personat, et cuius nomini propterea à nobis memoria debetur perpetua. In eius obitum edita sunt carmina Pragae impressa in Carta patente — — —“ Ein Beweis, daß Händels musikalische Werke mit allgemeinem Beifall nicht nur in Böhmen, sondern auch im Auslande aufgenommen worden. Er gab aber folgende musikalische Werke in Druck heraus:

1) Musicum opus, 5, 6 und 8stimmige Cantiones, wovon der erste Theil 1586 in Prag, der zweite und dritte 1587, und der vierte Theil 1590 mit einem 10jährigen von Kaiser Rudolf II. im J. 1588 ertheilten Privilegium aufgelegt wurden.

2) Motette — Cantate von 24 Stimmen für 4 Chöre gesetzt.

3) Das Hexastichon, welches Salomon Frenzelius auf den Tod des Hrn. Wilhelm von Oppersdorf, des ältern Freiherrn auf Aich, Friedstein, Heržmanomiestecz und Slawenticz, im J. 1587 schrieb, wurde eben von Händel in die Musik gesetzt.

4) Harmoniae variae quatuor vocum. Pragae. 1591. in 4. libri III. S. Drandii Bibl. Classica. p. 1214.

5) 4 Vocum libri III. Harmoniarum moralium, quibus heroica, facetiae, naturalia, qvodlibetica, tum facta, fictaqve poetica etc. admixta sunt. Pragae 1591. in 4. S. l. c. p. 1223.

6) Opera Motectaram, quae prostant omnia apud Nicolaum Steinium. Francofurti 1610. S. l. c. p. 1224. Das letzte Werk wurde erst nach seinem Tode gedruckt.

S. Parentatio in funere D. Guilielmi àb Oppersdorf. Pragae typ. Georg Nigrini. 1587. in 4. B. Balbini Boh. doct. P. II. S. 305. Universal-Lexikon Tom. X. p. 211. Draudii Bibl. Class. Walthers musik. Lex. S. 272 und meinen Versuch in v. Rieggers Stat. v. Böhm. T. XII. S. 234—236, wo sein Portrait von Berka in Kupfer gestochen erscheint. (Dlabacz I. 541.)

Gallus, Jacobus, hatte seinen Namen nach damaliger Sitte in das Lateinische übersetzt, hieß eigentlich Hänel, wird auch nicht selten der Volksmundart

nach Handl genannt, stammt aus Krain, geb. um 1550, wurde Capellmeister des Bischofs zu Olmütz, Stanislaus Pawlowski, darauf kaiserlicher Capellmeister und starb sehr berühmt am 4. Juli 1591 zu Prag. Auf seinen Tod wurden so viele Gedichte verfaßt, daß die Strahower Bibliothek zu Prag eine ziemliche Sammlung derselben aufbewahrt. Eines derselben ist in 18 lateinischen Versen von seinem Sohne Martin Gallus, welches Herr Dlabacz in seiner Statistik Böhmens abdrucken ließ und zugleich ein niedliches Bildniß des damals gefeierten Tonsetzers mittheilte, was aber nicht ähnlich zu sein scheint, wenigstens stimmt es nicht überein mit einem alten, in der letzten Zeit jenes Mannes, verfertigten Holzschnitte, den Gerber besaß. Dieser hat die Ueberschrift: Contrafactur des weitberhümbten Musici Jacobi Galli sonst Handl genannt. Unter demselben stehen zum Lobe seiner Musik 18 deutsche Reime und die Jahrzahl 1593. — So viel erzählt unser fleißiger Gerber und führt von seinen herausgegebenen Werken, für welche ihm der Kaiser 1588 ein Privilegium auf 10 Jahre ertheilte, folgende auf, die später zu Nürnberg und Frankfurt a. M. nachgedruckt worden sind: „Musicum Opus 5, 6 et 8 voc. 1. Thl., zu Prag 1586; 2ter und 3ter Theil 1587, 4ter Theil 1590. Ebendaselbst"; „Moralia 5, 6 et 8 vocibus concinnata, atque tam seriis quam festivis cantibus voluptati humanae accommadata. 1586 und 1596 zu Nürnberg"; „Harmoniae variae 4 voc. Prag 1591". In demselben Jahre erschien zu Prag und später zu Frankfurt „Libri III Harmoniarum moralium 4 vocum", von welchem Gerber meint, es sei vielleicht mit dem vorigen Werke eins; „Sacrae Cantiones de praecipuis festis per totum annum 4, 5, 6, 8 et plurium vocum. Nürnberg 1597"; „Motetae quae prostant omnes. Frankfurt 1610." Setzen wir noch hinzu, daß seine äußeren Verhältnisse zu den glücklichen, er selbst zu den eben so rechtschaffenen als weltgebildeten gehörte, so wird sich schwerlich noch etwas Wichtiges für nähere Beschreibung seines Lebens aufspüren lassen. Desto mehr wird sich über seine Werke sagen lassen. Es ist bezeichnend, daß kein Deutscher die Wichtigkeit dieses Componisten nach Verdienst heraushebt. Nur Rochlitz sagt von ihm, daß er getrost mit den Italienern jener Zeit in die Schranken treten durfte. Das darf er nicht allein, sondern er überragt nicht wenige davon hauptsächlich im Innigen und selbst im kunstreich Vielstimmigen, was damals so sehr geliebt wurde. Im 4ten Theile des erstgenannten Werkes gab er eine 24stimmige Motette für vier sechsstimmige Chöre. Daß er in diesen Künstlichkeiten nicht die Hauptsache der Tonkunst suchte, sondern nur auch hierin zuweilen seine Kraft zeigen wollte, ergiebt sich aus der weit größeren Menge seiner einfachen und so vortrefflichen Arbeiten, daß wir viele seiner Stücke den schönsten Palestrina's, seines Zeitgenossen, als ebenbürtig gegenüber stellen. Man sehe z. B. nur den achtstimmigen Gesang für 2 Chöre von J. Gallus: „Media vita in morte sumus"; er ist ein so vollendetes Meisterstück, als irgend eins der Art, selbst von Palestrina, der also keineswegs so ganz allein, ohne alle Gesellschaft auf dem Gipfel der Tonkunst seiner Zeit stand, wie das auch sogar mehrere Deutsche, eingeschüchtert von den ungeheuren Uebertreibungen der Italiener, gläubig nachgesprochen haben. Man sehe ferner das fromme „Ecce, quomodo moritur justus" unsers Gallus, das im 12ten Jahrgange der

Leipz. allgem. musik. Zeitung mitgetheilt wurde, allein mit einigen Veränderungen in der Stimmenführung, die ein Späterer, jener frühen Zeit nicht gemäß, hinzuthat. Das Originalstück ist uns in folgender Sammlung aufbewahrt worden, in welcher sich noch 32 ähnliche Sätze des berühmten Gallus vorfinden: „Florilegium Portense, continens CXV selectissimas Cantiones 4, 5, 6, 7, 8 vocum, praestantissimorum aetatis nostrae autorum, in illustri Gymnasio Portensi ante est post cibum sumtum nunc temporis usitatas. In nominis Dei gloriam etc. collectum et editum autore M. Erh. Bodenschatz, Lichtenbergense etc. Lipsiae typ. et sumtib. Abrah Lambergi et Casp. Closemanni 1618. (Schilling III. 124, im Auszuge bei Bernsdorf II. 94, mit einigen Worten nur bei Gaßner S. 323.) Er hieß Jakob Händel, wie aus einer Dedikation einiger seiner Compositionen an den gelehrten und kunstsinnigen Brucker Prälaten Sebastian Freitag von Zepiroch hervorgeht, welcher ihm unterm 1. Jänner 1581 dankte, ein Gratiale von 10 Thalern, auch volles Lob spendete und ihn aufmunterte, in der herrlichsten Kunst fortzufahren (Moravia 1848 S. 114).

Hajek, Paul, ein sehr geschickter Musikus und Chorregens aus dem Cisterzienserstift zu Saar in Mähren, wo er noch im J. 1784, nebst der Direktion der Kirchenmusik auch die Latinität lehrte. S. Catalogus Ord. Cisterc. Provinc. Bohem. v. J. 1784 (Dlabacz I. 549).

Hanik, Abel, ein geschickter Violinspieler aus dem Orden der barmherzigen Brüder, in Prag 1735 geboren. Er trat in den Orden 1754, und folgendes Jahr darauf legte er die Ordensgelübde ab. In mehreren Klöstern seines Ordens vertrat er die Apothekersstelle mit Beifall, und im J. 1796 lebte er als Subprior zu Proßnitz in Mähren. Ob er was für sein Instrument geschrieben, ist nicht bekannt. Annal. Ord. FF. Misericordiae. Prov. Bohem. (Dlabacz I. 557.)

Hanke, Carl, geb. zu Roßwalde 1754, wurde in seinem 22sten Jahre schon, nachdem er zu seiner weiteren Ausbildung einige kleine Reisen gemacht hatte, als Musikdirektor in der Capelle des Grafen Hodiz daselbst angestellt. Diese Capelle genoß, ungeachtet sie aus lauter Dienern des Grafen in Verbindung mit einem Theater bestand, dennoch einen ausgezeichneten Ruf, so daß selbst Friedrich der Große, als er 1777 zum Kaiser Joseph II. durch Roßwalde reiste, viel Freude daran fand. Dieß mußte denn auf H's Talent durch Bildung und Anregung natürlich vortheilhaft einwirken, und er schrieb schon damals Vieles, sowohl für das Theater als die Kammer, was in Oesterreich, Böhmen, Mähren, Schlesien, Polen und Preußen allgemein beliebt und bekannt wurde, besonders Cantaten zu verschiedenen Feierlichkeiten; Synfonien, deren er mehrere sogar auf ausdrückliches Verlangen des damaligen Kronprinzen von Preußen componirte; ferner Quartette und die 5 Ballette: „Pygmalion", „die Jäger", „die Wassergötter", „Phöbus und Daphne" und „die Dorfschule". 1778 aber starb der Graf, und die Capelle ward aufgelöst. H. verheirathete sich hierauf mit einer Dem. Stormkin, seiner Schülerin, die als erste Sängerin glänzte, und mit der er nun zu Brünn, Warschau, Breslau, Berlin, Hamburg und anderen Städten mehrere Jahre lebte: er meistens als Musikdirektor und sie als Sängerin an den dasigen Theatern. Eine projektirte Reise nach Italien konnte er der Kriegsunruhen

wegen nicht unternehmen. Sein Ruf indeß ward auch in Deutschland immer glänzender, namentlich durch die Ballette, Prologe, Epiloge, Entreacts zu verschiedenen Comödien (z. B. zu Fiesko), und einige Opern, unter denen besonders „Robert und Hannchen", welche er 1781 zu Warschau schrieb, vielen Beifall fand. Zu Schleswig starb seine Gattin am 20. April 1789 in einem Alter von noch nicht vollen 29 Jahren. Ein Andenken an ihr glänzendes Talent findet man noch im ersten Theile von Hanke's „Gesängen für Kenner und Liebhaber", wo Seite 15 Hölty's „Elegie auf ein Landmädchen", eins ihrer Lieblingsgedichte, mit ihrer eigenen Composition eingerückt ist. Zwei Jahre später (1791) verheirathete er sich wieder mit der Sängerin Berwald, einer Schülerin von Naumann, und Tante des damals 9 Jahre alten Violinisten Berwald aus Stockholm. Mit ihr ging er 1792 nach Flensburg, wo er sich hauptsächlich durch die Errichtung einer öffentlichen Singschule, die Erbauung eines Concertsaales und die Bildung eines stehenden Concerts verdient machte. Zur Einweihung jenes Saales schrieb er das Singstück von Harries „die Feier der Tonkunst", dem dann nach und nach noch viele andere ähnliche Werke und namentlich viele Kirchenmusiken folgten, als: „das Lob Gottes" (eine Hymne nach dem 103ten Psalm), „Charfreitags-, Oster-, Himmelfahrts-, Pfingst- und Weihnachts-Musiken", die alle großen Beifall fanden; auch die Opern „Haphire", „Hüon und Amande", „Doctor Faust's Leibgürtel"; die Chöre zu „Rolla's Tod", Synfonien und Anderes. Seine Frau war daneben als Sängerin auf dem Flensburger Theater nicht minder berühmt. Nach des Cantors Overbeck Tode ward er endlich Cantor und Musikdirektor zu Flensburg, und als solcher hat er selbst vor einigen Jahren noch durch mehrere Horn-Duette, deren er früher indeß schon über 100 mit dem glücklichsten Erfolge componirt hatte, an den ehemaligen Glanz seines Namens erinnert; nicht minder durch einige Intermezzi, die zu den besseren ihrer Art gezählt werden. (Fs. in Schillings Lexikon III. (Stuttgart 1840) 446 und daraus bei Bernsdorf II. 316 und kurz bei Gaßner S. 401.)

Haugwitz, Heinrich, Graf von, gest. 1842, S. die Beilagen S. 47 ff.

Haugwitz, Sophie, Gräfin von, geb. Gräfin von Fries, die Gemalin des vorhergehenden, Besitzerin der Herrschaft Swietlau im hradischer Kreise Mährens, gest. 1835, selbst eine ausgezeichnete Tonkünstlerin, ließ auch die Jugend des Städtchens Boykowitz auf ihre Kosten in der Musik unterrichten, um sie, gleichfalls gegen Besoldung, für das Orchester verwenden zu können. In dem ansehnlichen Saale ihres Schlosses Swietlau ließ sie, jede Woche 1 oder 2 Mal, durch einen auf ihre Kosten herangebildeten und besoldeten Verein von wenigstens 48 Musikern aus dem nahen Boykowitz größere Tonstücke der besten Meister mit vieler Präcision aufführen. (Wolny, Topogr. von Mähren 4. B. S. 412, 422.)

Haura, Hieronymus, geb. 30. Nov. 1704 zu Moldau-Teyn in Böhmen, Augustiner und Chorregens bei St. Thomas in Brünn, gest. 7. März 1750, Dichter, Musiker und Geschichtsforscher, von dem man verschiedene geschätzte musikalische Compositionen hat, von welchen einige noch 1786 auf dem Chore der Stadtkirche zu Raudnitz aufbewahrt wurden. (Dlabacz I. 577, brünner Wochenbl. 1827 S. 85, Mor. 1843 Nr. 49, m. Gesch. d. hist. Lit. M. u. Schl. S. 144.)

Hawliczek, Gregor, ein Chorregens und Musikus im Stifte Saar in Mähren 1750; wo er noch im J. 1764 als Cantor lebte. S. Catalog. Ord. Cisterc. Prov. Bohem. (Dlabacz I. 582.)

Hawranek, Joseph, ein Chorregens an der St. Thomaskirche in Brünn. Er wurde zu Landskron in Böhmen 1681 geboren, und starb als Priester des Eremitenordens des heil. Augustin an der Auszehrung 1718, den 11. April in seinem Kloster. Er war ein guter Organist, und soll die Violine vorzüglich gut gespielet haben. Der Nekrolog seines Klosters rühmt ihn beim besagten Jahre an. Er hinterließ dem Kirchenchore einen beträchtlichen Musikalienvorrath, den er zum größten Theil selbst abgeschrieben hat. (Dlabacz I. 583.)

Heiden, Johann Wenzel, aus Lempach in Oesterreich, wurde vom Thurozer Abt Longin Haberle als Diskantsänger durch ganze vier Jahre ausgehalten, und so lange von ihm unterstützt, bis er in den Orden der Prämonstratenser Chorherrn zu Klosterbruck in Mähren angenommen worden. Hier zeichnete er sich besonders als Organist, Komponist und Erzieher der musikalischen Jugend so gut aus, daß man mehrere geschickte Musiker aus seiner Schule erhalten hat. Die Icones fratrum aliquot, Conventus Monasterii Lucensis, welche unter den Handschriften des mährischen Literators, k. k. Gubernialsekretärs in Brünn, Hrn. Johann Peter Cerroni, meines wertheſten Freundes, noch im J. 1808 aufbewahrt wurden, und in welchen seine Abbildung anzutreffen ist, geben uns folgende Nachricht von ihm: „Joannes Wenceslaus Heiden, Lempachii in Austria natus, quatuor annorum spatio pueri et discantistae officium subivit apud Reverendiss. D. D. Longinum Haberle, Abbatem Thorucensem; demum — — scientiam, vim et rationem canendi ambabus uluis amplexus, et non tam artem Musices praeclare novit, eamque libenter tractavit; quin etiam animos juvenum serio ad studium musicum applicavit.“ Er starb endlich an der Pest in seinem Stifte, den 11. Oktober 1607, und wurde in der Grabstätte des Abts Sebastian Freitags beigesetzt. (Dlabacz I. 590.) Johann Wenzel Heiden aus Lambach in Oesterreich gebürtig (berichtete Hübner in der Mor. 1848 S. 115), war durch vier Jahre Diskantist des Geraser Stifts-Abtes Longinus Haberle. Voll Religionseifer bat Heiden den 1599 erwählten Brucker Abt Sebastian III. Labis auch Chotěborský benannt, um Aufnahme in den Orden, welche Bitte ihm auch gewährt und Heidn nach abgelegtem Ordensgelübe bis zum Grade eines Diakons unter der Leitung des Spirituals Paul Zinner erhoben worden ist. Heidn war nicht nur in der Kunst der Musik vortrefflich ausgebildet und übte diese selbst, sondern wußte auch die Gemüther der Alumnats-Jugend für das Studium der Musik und deren eifrigste Pflege in hohem Grade einzunehmen. Leider entriß ihn die Pest schon am 11. Oktober 1607 der Knnst und dem Stifte noch in der Blüthe seines Alters.

Wie sehr Heidn von seinen Ordensbrüdern geliebt wurde, ist daraus zu folgern, daß er bei dem Monumente des Stifts-Restaurators Sebastian I. (Freitag von Czepiroch und Dirnbach) beigesetzt worden ist.

Daß dieser vorzügliche Lehrer der Musik auch selbst kirchliche Tonwerke geschaffen habe, wovon vielleicht noch in andern Klöstern Spuren aufgefunden werden

dürften, ist schon daraus zu entnehmen, weil unter dessen noch vorhandenem Bildniß eine geöffnete Partitur mit Schreibapparat als Emblem angebracht erscheint. Die sanften, ausdrucksvollen Gesichtszüge desselben lassen keinem Zweifel Raum, daß er jener Familie angehörte, aus welcher am 31. März 1732 Joseph und 1737 Michael Haydn zu Rohrau in Nieder-Oesterreich zur Unsterblichkeit in die Welt eingetreten sind.

Heinrich, Albin, Sohn des brünner Professors und Custos, ein viel begabter Pianist in Wien (1845), dessen bei Artaria daselbst gedruckte Elegie eine in Erfindung und Ausführung schön gedachte Composition, so wie auch dessen ebenda im Stiche erschienene Romanze eine liebliche Composition ist. A. Dauthage zeichnete und lithographirte das bei Höfelich gedruckte Portrait dieses jungen strebenden Tonkünstlers, unseres Landsmannes, von dessen Lebensumständen uns nichts weiter bekannt ist. (Moravia 1845 S. 75, 80.) Er ist auch Compositeur eines Poeme d'amour (eb. 1843 S. 413).

Heinrich, Ignaz, Klavier-Instrumentenmacher zu Olmütz (1846), dessen Klaviere in der Zeit von wenigen Jahren durch fortwährendes, rastloses Streben, mit seinen Leistungen jenen von Wien nachzukommen, in Olmütz und der Umgegend einen sehr vortreilhaften Ruf erhielten. Ihre solide Bauart und mechanische Einrichtung, die Haltbarkeit und Dauerhaftigkeit ihrer Stimmung und der volle kräftige, in jeder Lage schöne Ton sicherten diesen Ruf, welcher noch durch den gegen die unverhältnißmäßig theuern wiener Instrumente äußerst billigen Preis von 220 fl. erhöht wurde. Heinrich's Etablissement war so eingerichtet, daß er immer 12 Instrumente auf einmal erzeugen konnte, während für andere 12 Stück die nöthigen Hölzer durch Feuer ausgetrocknet wurden, was für ihre Dauerhaftigkeit von großem Vortheile war (Moravia 1846 S. 240).

Hessel, Lambert Wenzel, Benediktinermönch zu Raigern, wird als ein trefflicher Tonkünstler und Komponist gerühmt. Geboren zu Braunau in Böhmen, trat er unter dem Propste Caspar Wirr in den Benediktinerorden, und legte 1661 am 1. Januar die Ordensgelübde ab. Er widmete seine Talente der Vervollkommnung der Kirchenmusik und seine musikalischen Werke wurden allenthalben sehr wohl aufgenommen. Die Knaben — denen er im Singen Unterricht gab, wurden von den besten musikalischen Kapellen der damaligen Zeit geworben; sogar wurde ein solcher Knabe, Namens Alexander Konechny (etwa Konečný) zur Kapelle nach Wien verlangt. Hessel ließ mehre seiner musikalischen Werke in Brünn und Olmütz auflegen, und einige liegen noch in der Handschrift in der Bibliothek zu Raigern. Er starb zu Raigern am 8. Juni 1676. (Hawlik in der Morawia 1838 S. 20.)

Herbert, Peter, geb. zu Fulnek in Mähren, Consenior der mähr. Brüder in Eibenschitz, † 1571, übersetzte ihre meisten Lieder ins Deutsche, Verfasser eines verbesserten pikarditischen Gesangbuches (Wolny, kirchl. Topogr. Mährens, olmützer Diöcese I. 252, III. 196. S. hier d. Beil. S. 36).

Hieronymus von Mähren, Hieronymus de Moravia, ein Dominikaner aus Mähren, welcher seiner Zeit als einer der ersten Tonkünstler berühmt war und um das Jahr 1250 zu Paris starb, wohin er, man weiß nicht durch welches

Lebensschicksal aus Mähren in das Dominikanerkloster von St. Jakob in Paris verschlagen wurde (in Quetif und Erhard: Scriptores ordinis praedicat. t. I. p. 159 heißt es: e regno seu principatu hujus nominis (Moravia) Boemiam inter et Hungariam sito ortus . . . medio seculi XII. circa S. Thomae Aquini tempora claruisse videtur et saltem annis quibusdam in domo Sanjacobea Parisiensi egisse). Sein Tractatus de Musica gelangte schon 1260 als kostbares Legat Pierres von Limoges in den Besitz der Sorbonne zn Paris. Erchard sah noch den prächtigen, auf Pergament geschriebenen Codex daselbst und machte für seine Bibliothek einen Auszug aus demselben, welchen auch Dlabacz II. 333—336 mittheilte. E. de Coussemaker zu Lille veröffentlichte diesen Tractat in seiner Sammlung der: Scriptores de Musica Medii aevi (1863). Es ist dies einer jener Tractate über den Discantus aus dem 12., 13. und 14. Jahrhunderte, in welchen die Vorstufen der eigentlichen Lehre vom Contrapunkte zu erkennen sind. (Ambros, Geschichte der Musik II. 318, 352, Moravetz hist. Mor. I. 269, brünner Wochenblatt 1827 Nro. 31, Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1863 S. 277, österr. Wochenschrift 1863 2. B. S. 283.)

Hirsch, Rudolph, Dichter und Musiker, geb. zu Napagedl in Mähren am 1. Februar 1816, gest. zu Wien im März 1872. Sein Vater Johann, Justizamtmann auf der gräflich Cobenzl'schen Herrschaft Napagedl (geb. 10. Februar 1780, gest. 13. September 1849), war ein tüchtiger Oekonom und die zu jener Zeit in Brünn erschienenen „Oekonomischen Neuigkeiten" enthalten mehrere Aufsätze seiner Feder. Sein Sohn Rudolph erhielt die erste Erziehung im Elternhause und zeigte früh ein ausgesprochenes Talent für die Musik, in welcher ihn nun auch der Schulmeister des Ortes, ein guter Musiker, unterrichtete. Acht Jahre alt, kam er nach Olmütz, um daselbst die Schule zu besuchen; als aber nach dem Tode der Gräfin Therese Cobenzl die Dienstverhältnisse seines Vaters sich änderten und dieser nach Brünn übersiedelte, wo er die Administration bedeutender Herrschaften mährischer Cavaliere übernahm, kam auch Rudolph dahin, um daselbst seine Studien fortzusetzen. Nachdem er 1833 die philosophischen Studien in Brünn beendet, ging H. nach Wien, um die Rechte zu hören. Im Hause des Redakteurs des „Oesterreichischen Zuschauers", Jos. Sigmund Ebersberg, untergebracht, beendete H. die juridischen Studien, trieb nebenbei fleißig Musik und trat als Dichter mit seinen Erstlingen, dem Drama „Rafaele" und lyrischen Gedichten, in die Oeffentlichkeit. Nach beendeten Rechtsstudien kehrte H. in's Elternhaus zurück und begann, während über seinen künftigen Beruf sein Vater zu einem Beschlusse zu kommen suchte, beim brünner Magistrate zu prakticiren; jedoch es litt den jungen Mann nicht in der Heimat und er begab sich 1840, indem der Vater mit Widerstreben einwilligte, nach Leipzig. Dort erleichterten ihm seine guten musikalischen Kenntnisse und geselligen Manieren sein erstes Auftreten, wozu die gastliche Aufnahme im Bankierhause Harkort wesentlich beitrug: auch übernahm H. nach kaum dreimonatlichem Aufenthalte in Leipzig die Redaction des „Kometen", den Herloßsohn begründet hatte, und führte sie bis 1843. In Leipzig lernte H. auch seine künftige Gemalin Clara, Tochter des k. preußi-

schen Bauinspectors Schulze in Halle und Nichte der Frau von Paalzow kennen; aber die Erlangung ihrer Hand war von Seite seines und des Vaters seiner Braut an seine Rückkehr ins Vaterland und den Eintritt in den österreichischen Staatsdienst geknüpt. H. verließ also Leipzig und kam in Triest unter der Aegide des Grafen Franz Stadion, 1843, in den politischen Staatsdienst. Nach abgelegtem Staatsexamen ging er zum Kreisamt nach Pisino, wurde am 27. October 1849 zum Gubernialconcipisten ernannt und gelangte mit 19. März 1850 als Bezirkscommissär ins k. k. Ministerium des Innern nach Wien. Als im Jahre 1852 die oberste Polizeihofstelle neu ins Leben gerufen und ein Theil der Beamten des Ministeriums des Innern in dieselbe übersetzt wurde, traf auch H. dieses Loos; er kam als Hofconcipist dahin und wurde ihm die Aufstellung und Leitung der dortigen Amtsbibliothek übertragen. Auf dieser Stellung, Ende 1861 zum Ministerialsecretär befördert, befindet sich H. noch gegenwärtig. Die Muße, welche H. sein amtlicher Beruf übrig ließ, widmete er seinen Lieblingsneigungen, der Musik, literarischer Beschäftigung und dem Sammeln von Porträten. Seine literarischen Arbeiten sind in chronologischer Folge: „Rafaele", dramatisches Gedicht in vier Abtheilungen (Wien 1836, Wallishauser, 8°); — „Gallerie lebender Tondichter", biographisch-kritischer Beitrag (Güns 1836, C. Reichard, 8°); — „Frühlingsalbum", Lieder (Wien 1837, Lechner, 8°); — „Balladen und Romanzen" (Leipzig 1841, Ph. Reclam jun., 8°); — „Buch der Sonette" (ebd. 1841, 8°); — „Balladen und Romanzen", neue Folge (Wien 1845, Gerold, 8°); — „Soldaten-Spiegel" (2. verm. Aufl. Wien 1849, Gerold, 8°, 3. verm. Aufl. ebd. 1851, Jasper); den Ertrag dieser die österreichische Armee verherrlichenden erzählenden Gedichte widmete H. den Verwundeten der kais. Armee aus dem italienischen Feldzuge 1848 und 1849, und derselbe erreichte die stattliche Summe von mehr als 10,000 fl. C. Mze.; Feldmarschall Graf Radetzky dankte dem Dichter in einer besonderen Zuschrift; — „Irrgarten der Liebe" (Wien 1850, 6. Auflage 1856, 8°); — „Reiser und Reisig" (ebd. 1850, 8°). Die beiden letztgenannten Schriften sind Sammlungen von lyrischen Gedichten und Romanzen. „Poetische Schriften", 2 Theile (Wien 1851, Jasper, Hügel u. Manz, gr. 16°). Der erste Band enthält die früher bereits erschienenen Balladen und Romanzen, der zweite die Sonette, Reiser und Reisig, den Irrgarten der Liebe und den Soldatenspiegel. — „Balladen und Romanzen", Gesammtausgabe in einem Bande (Wien 1853, Hügel, 16°, mit Portrait; neue Aufl. in 2 Theilen, ebd. 1858); — „Stimmen des Volkes. Nachklänge des 18. Februar. Zur Genesung des Kaisers" (ebd. 1853, 16°). Die 2. Auflage erschien zugleich mit böhmischer Uebersetzung von Pok. Poděbradsky, italienischer von B. Vollo und ungarischer von A. Sujanszky und mit O'Donell's (lithogr.) Bildniß (3. Auflage, Wien 1854, 4°); — „Lieder ohne Weltschmerz" (Wien 1854, 2. Aufl. 1855, gr. 32°); — „Eulenspiegels Tagebuch" (Pest 1856, Heckenast, 16°), gleichfalls Dichtungen; — „Siesta", 2 Theile (Pest 1856, Geibel, 16°), eine Sammlung zum Theile schon einzeln gedruckter Erzählungen und Novellen; — „Fresco-Sonette", dritter Abdruck (Wien 1858, J. F. Greß, 16°); sie waren vorerst in den zwei ersten Auflagen der Lieder ohne Weltschmerz enthalten; — „Mozarts Schauspieldirector".

Musikalische Reminiscenzen (Leipzig 1859, Matthes, 16°); es ist dieß eine biographisch-musikalisch-kritische Studie über eine Operette Mozart's und eine zeitgemäße Ehrenrettung des Meisters, in sehr anregender Weise geschrieben, auch einen reichen bibliographischen Apparat zu Mozart's Leben, S. 73—96, enthaltend; — „Franz Graf Stadion" (Wien 1861, E. Hügel, 8°); — „Staub von der Reise", 2 Theile (Wien 1861, J. Greß, 8°), eine Reihe touristischer Reisebilder in Prosa und Poesie. Als Musiker begründete H. noch während seines Aufenthaltes in Leipzig das „Album für Gesang" mit Originalbeiträgen von G. Bornaccini, A. Chelard, F. David, Heinr. Ernst, G. W. Fink, C. Evers, J. W. Kalliwoda, C. Kreutzer, H. S. Gaßner, G. Haslinger, J. Hoven, J. F. Kittl, F. Lachner, P. Lindpaintner, C. Löwe, A. Lortzing, A. Mazzuccato, H. Marschner, Mendelssohn-Bartholdy, A. Methfessel, G. Meyerbeer, C. G. Reissiger, F. Schneider, H. M. Schmidt, R. Schumann, L. Spohr, Clara Schumann, C. Spontini, M. J. Tomaschek, J. H. Verhulst. (Die ersten 2 Jahrgänge, Leipzig 1841 bis 1843, die letzten 2 Wien 1844 bis 1845, Tob. Haslinger, schm. 4°). Der erste Jahrgang dieses bereits sehr seltenen Albums bietet noch den eigenthümlichen Reiz facsimilirter Unterschriften der mitarbeitenden Musiker. Auch veröffentlichte H. eine stattliche Reihe von Originalcompositionen für Gesang, sie zählt 31 Opusnummern und enthält 85 Compositionen zu Dichtungen von Julius Mosen, Eichendorff, J. N. Vogl, Halirsch, Gaudy, A. Böttger, N Lenau, Sternberg, Laube, Uhland, K. Beck; sie sind bei Hofmeister, Klemm, im Bureau de Musique, bei Haslinger u. A. herausgekommen. Man rühmt diesen Arbeiten nach, daß sie in Löwe's Manier, mitunter geistreich aufgefaßt sind, aber nicht selten die edle Einfachheit des deutschen Liedes entbehren. Das vollständige Verzeichniß derselben befindet sich im Separatabdrucke der biographisch-kritischen Skizze: „Dr. Rudolph Hirsch" (Wien 1853, Keck und Pierrer), S. 16—20. Uebrigens hat H. seit Jahren seine musikalischen Arbeiten fallen gelassen. Auch die Freude am Sammeln scheint er verloren zu haben, denn seine reiche an 30,000 Stück zählende und darunter manches kostbare Blatt enthaltende Porträtsammlung ist bereits zu einem großen Theile verkauft worden. H. ist seit 2. Februar 1845 mit Clara Schulze, deren bereits gedacht worden, verheirathet. Seine Gemalin, Anhängerin der classischen Musik, ist auch eine wohlgeschulte Altsängerin, ohne jedoch, wie die (Leipziger) „Gallerie denkwürdiger Persönlichkeiten", S. 29, sie nennt, je eine „bekannte Sängerin" gewesen zu sein, da sie die Ausübung ihrer Kunst immer nur auf private Kreise beschränkt hat. Hirsch erhielt noch während seines Aufenthaltes in Leipzig von der Universität Jena das Diplom eines Doktors der Philosophie. Er ist Mitglied mehrerer gelehrten Gesellschaften, darunter der Akademien in Bologna und Pistoja in Toskana. Der König der Belgier und der König von Hannover ehrten den Dichter durch Verleihung der großen goldenen Ehrenmedaille für Kunst und Wissenschaft (am Bande), usw. (Wurzbach biogr. österreich. Lexikon 9. B. (1863) S. 47—53, wo auch die Literatur über denselben [S. auch Moravia 1841 S. 128] und seine Charakteristik zu finden ist. Er war auch nach Wurzbach 18. B. S. 298 Musik-Referent der amtlichen Wiener Zeitung.)

Hnogil, Johann, geboren 1796 zu Slaupno in Böhmen, wo sein Vater Josef Hnogil einen Viertellahn-Grund besaß, war Zögling der gräflich Thurnschen Musikstiftung im Augustinerstifte St. Thomas in Altbrünn und erlangte daselbst seine musikalische Ausbildung. Nach seinem Austritte aus derselben wurde er Mitglied der Musik-Kapelle des Brünner Bürgercorps und im Jahre 1826 Kapellmeister am Theater in Brünn, in welcher Eigenschaft er mehrere Ouverturen und Symphonien für das Theater-Orchester komponirte.

Im Jahre 1835 übersiedelte Hnogil als Theater-Kapellmeister und Musiklehrer nach Bukarest, kehrte jedoch von dort im Jahre 1839 wieder nach Brünn zurück. Hier war er durch mehrere Jahre als zweiter Theater-Kapellmeister (für die böhmischen Theater-Vorstellungen) und als Musiklehrer thätig, und starb in Brünn am 20. November 1852.

Außer den oben bezeichneten Theater-Kompositionen schrieb Hnogil noch: eine Messe (im Musikarchive des Stiftes St. Thomas in Altbrünn), mehrere Gradualien und Offertorien, Te deum laudamus ꝛc.

Als Kapellmeister am brünner Theater (1841) gab er schöne Proben seiner Befähigung und komponirte die Musik zu Hall's (Fraporta's) histor. Drama „Wlasta" (Moravia 1841 S. 240, 254). Auch eröffnete er am 1. Juli 1842 in Brünn eine Privat-Musik- und Gesangschule für Knaben und Mädchen in zwei Klassen.

Horzalka, Johann Evang., geb. zu Triesch im Iglauer Kreise Mährens 6. December 1798, gest. zu Penzing nächst Wien 9. September 1860. Sein Vater war Normalschullehrer und Organist, und gab den Sohn, dessen Talent er erkannte, 1811 nach Wien; wo er auf der Violine und auf dem Pianoforte gleichzeitig Unterricht erhielt. Moscheles, den er in Wien kennen lernte, faßte Theilnahme für den talentvollen Jüngling, bewog ihn, sich insbesondere im Pianofortespiele auszubilden und gab, eine neidlose Künstlernatur, ihm nicht nur unentgeltlich Unterricht, sondern führte ihn auch hie und da ein, was, da Moscheles' Berühmtheit eben im Steigen begriffen war, zu nicht geringem Nutzen Horzalka's ausschlug. Da auch sein Talent zur Composition allmälig durchbrach, nahm er bei Emanuel Alois Förster Unterricht in der Generalbaß- und Harmonielehre. H. zählte erst 21 Jahre, als er im Jahre 1819 sein erstes Concert gab, worin er auch eine eigene Composition vortrug, welche mit großem Beifalle aufgenommen wurde. H. lebte, einige Kunstreisen abgerechnet, ununterbrochen in Wien als Pianist und Compositeur. Was sein Spiel betrifft, so rühmte man daran die strenge Correctheit, den geläuterten Geschmack und im freien Vortrage (sogenannten Fantasiren) die Lieblichkeit und Neuheit seiner Ideen und Wendungen. Als Compositeur war H. fleißig, doch lag ihm immer der Gehalt in seinen Arbeiten und nicht deren Menge am Herzen. Kurz vor seinem Tode erschien sein 60. Opus, eine „Fantasie über Motive von L. v. Beethoven" (aus dessen „Sonate pathetique") im Drucke (Wien, bei Spina). Außer seinen größeren Compositionen, als der Musik zu Raupach's „Müller und sein Kind" und Grillparzer's „Des Meeres und der Liebe Wellen", beide für das Wiener Burgtheater geschrieben, einer „Messe in Es-dur", welche bereits 1820 und 1821 aufgeführt wurde und

solchen Beifall erhielt, daß sie Diabelli in die Sammlung classischer Kirchenmusik aufnahm, ferner einer zweiten, welche im Jahre 1831 vollendet und aufgeführt wurde, sind von seinen Compositionen noch anzuführen: „Rondo brillant", Op. 4; — „Gr. Variations av. 2 V. A. Vlle. et B.", Op. 6; — „Sonate", Op. 9; — „Grande Polonaise", Op. 14; — „Fantaisie en forme de variations", Op. 18; — „Variations. Thème originale", Op. 20; i— „Rondeau sentimentale", Op. 24; — „Rondeau hongrois", Op. 28; — „Pastorale", Op. 29; — „Concert", Nr. 1 bis 3, Op. 42; — „Le Carneval de Venise av. nouv. Variations", Op. 50; — „Fantaisie pastorale", Op. 54; — „Grands Variations", Op. 57, Motiv aus Balfe's „Zigeunerin"; — „Fantasie über mehrere beliebte Motive aus der Oper Die Belagerung von Rochelle von Balfe", in G, Op. 59. Auch hat er mehreres für den musikalischen Unterricht geschrieben, u. z.: „Cadenzen oder kurze Uebungen aus allen Dur- und Moll-Tönen", Op. 10; — „Etuden für geübte Clavierspieler in allen Dur- und Moll-Tonarten", in 3 Classen, Op. 39. Mehr als im Drucke erschienen, hat H. in Handschrift hinterlassen. Er starb im Alter von 61 Jahren. (Wurzbach IX. 335, mit Lit. über ihn.)

Horzalka, Franz, Tonkünstler und Compositeur, geb. 1800 zu Triesch in Mähren, gest. nach längerer Krankheit zu Wien am 2. März 1871, widmete sich frühzeitig der Musik, ging nach Wien, war hier eine zeitlang erster Violinspieler der Lanner'schen Capelle und dann Orchestermitglied des Leopoldstädter Theaters unter der Direktion Marinelli's. Später ertheilte er Unterricht im Pianofortespiel. Er hat Verschiedenes für das Leopoldstädter Theater und einige Tänze componirt. Im Fache der Kirchenmusik lieferte er ein Graduale und ein Offertorium (brünner Ztg. 1871 Morgenpost Nr. 51).

Hradecky, Friedrich, k. k. Hof- und Kammermusikus, geb. 25. Jänner 1776 zu Swietlau in Böhmen, kam schon als Jüngling nach Wien, wo er eine Anstellung beim Opernorchester fand und in die Reihe der ausgezeichnetsten Waldhorn-Virtuosen seiner Zeit gehörte. (Schilling III. 639, Gaßner 443, Bernsdorf II. 454. Außer anderen Orten ähnlichen Namens ist Swietlau ein Gut und Städtchen im czaslauer Kreise Böhmens, Swietlau aber ein Gut im hradischer Kreise Mährens. Es wird dessen hier erwähnt, weil unter den mähr. Compositeurs und Tonkünstlern, welche Anton Isidor Fürst Lobkowitz († 1819) unterstützte, auch Friedrich Hradecky genannt wird.)

Hrdina, Franz, von Hohenstadt in Mähren, war in dem Olmützer Jesuitenkonvikte, studirte daselbst, und zeichnete sich in dem musikalischen an der Jesuitenkirche im Jahre 1731 aufgeführten geistlichen Oratorium, Contemplatio de Passione D. N. J. Christi betitelt, als Sopranist besonders aus. S. Syn. desselben Oratoriums (Dlabacz I. 669).

Janczick, Kaspar, ein Schulrektor zu Tischnowitz in Mähren und Chorregens an der Jungfrauenstiftskirche daselbst, starb den 14. Februar 1739. S. Verzeichniß der Todtenbruderschaft zu Glogau vom Jahre 1739. Fol. (Dlabacz II. 12.)

Janda, Elisabeth, eine Organistin und Sängerin aus dem Orte Tischnowitz in Mähren, wo sie in den Jahren 1767, 1776, 1778 u. 1779 die Kirchenmusik dirigirte. Sie starb daselbst im Jahre 1780, weil sie in dem Ordenskataloge von 1781 nicht mehr erscheint. (Dlabacz II. 12.)

Janda, Tranquillus, ein Cisterzienser und Priester aus dem Stifte Plaß in Böhmen, wo er schon im Jahre 1740 als Priester und vortrefflicher Musikus lebte. Er war ein Schüler des berühmten Maurizius Vogts, dessen Vertumnus vanitatis musicé in 31. fugis deluxus er nicht nur abgeschrieben, sondern auch sehr fleißig studirt hatte. Im J. 1750—1777 lebte er ganz gewiß zu Tischnowitz in Mähren als Kapellan der dortigen Jungfrauen desselben Ordens. Er war ein vortrefflicher Organist, und schrieb viele Fugen, Präludien und Messen, Offertorien u. a. Sachen mehr für die Kirchen. S. Catalog. Ord. Cisterc. und Briefwechsel. (Dlabacz II. 12, Wurzbach X. 66.)

Jarosch, Thomas, ein berühmter Glockengießer in Prag, von Brünn gebürtig, der zuvor in Brandeis lebte. Im Jahre 1548 übergoß er die unter K. Sigismund für die Prager Hauptkirche zu St. Veit gegossene und 270 Zentner schwere Glocke. Er goß auch die großen Glocken für die Kirchenthürme in Teyn (1553) und bei St. Georg, dann eine Glocke für den Clemens-Thurm (1550) in Prag. (Dlabacz II. 17.)

Jocquer, Gabriel, ein beschuhter Augustiner zu St. Thomas in Brünn, wurde zu Glatz in Schlesien 1651 geboren. Er war ein guter Organist und durch volle 30 Jahre stand er der Musik an der Kirche seines Klosters mit Beifall vor. Endlich starb er daselbst 1717, am 14. September, wie es der Nekrolog dieses Klosters bestätigt (Dlabacz II. 25).

Kauer, Ferdinand, geboren zu Klein-Tajax (nicht Thaya) bei Znaim in Mähren, gest. in Wien den 13. April 1831. Der Sohn eines Schullehrers, der bereits im Knabenalter den Organistendienst bei den Jesuiten versah; später war er Hofmeister in Rumburg, kam dann nach Tyrnau, wo er zugleich das Studium der Medicin begann. Als er bald darauf sich nach Wien begab, widmete er sich ausschließlich der Musik, lebte vom Clavierunterricht, studirte bei Heidenreich den Contrapunct, und wurde endlich im Jahre 1795 Director und erster Violinist bei dem Ferdinand Marinelli'schen Theater-Orchester; auch hatte er die Leitung der Singschule über sich, welche Marinelli für junge Sänger und Sängerinnen zum Behufe seines Theaters gegründet hatte. So stand K. abwechselnd als Kapellmeister, Musikdirector und Compositeur bei verschiedenen Bühnen im Dienste, und aß zuletzt, nachdem er von Alter gebeugt und von schwerem Unglücke heimgesucht worden war, bei dem Leopoldstädter Theater als Bratschist das Gnadenbrot. Ein Jahr vor seinem Tode, also im Greisenalter von 79 Jahren, traf auch ihn in der Schreckensnacht vom 1. März 1830 das Unglück der fürchterlichen Ueberschwemmung. Ein dumpfes Kämmerlein im Erdgeschoße bewohnend, rettete er nichts als das nackte Leben und mußte seine ganze Habe, ja seinen größten Reichthum, den gesammten Musikalienvorrath und alle seine Arbeiten von der hereinstürmenden Fluth vernichten sehen. So zum Bettler geworden, fristete

er noch ein Jahr von milden Gaben edelmüthiger Menschenfreunde sein bedauernswerthes Dasein, bis er, 80 Jahre alt, seine Seele aushauchte. Kauer's Leben war ein unaufhörlicher Kampf mit der Existenz, der natürlicher Weise immer verhängnißvoller wurde, je mehr das Alter seine Kräfte verringerte, und der einst fast unerschöpfliche Geist zu versiegen begann. Wie viele Tausend und Tausende haben die Theater mit seinen Arbeiten verdient, wie viele frohe Abende hat er den Freunden des Scherzes und der heiteren Laune bereitet, und er mußte im Alter am Hungertuche nagen und, unbekümmert um die Noth des verlassenen Greises, trollte die Menge an ihm vorüber, neuaufgehenden, oft schwächeren Gestirnen als das seine war, zujubelnd und zujauchzend! Kauer bietet reichen Stoff für eine höchst interessante Monographie, sowohl im Hinblicke auf seine ungewöhnliche große Productivität, wie auf seine zahlreichen, leider vielmehr ungerecht geschmähten als vorurtheilsfrei gewürdigten Arbeiten. Aber es wird Vieles mühsam aus Mittheilungen seiner täglich seltener werdenden Zeitgenossen und aus längst verschollenen, schwer aufzutreibenden Journalen zusammengesucht werden müssen. Die Zahl seiner Arbeiten ist kaum zu ermitteln. Es sind über 200 Opern und Singspiele; etwa 30 Kammerstücke, Symphonien, Trio's, Quartetten und Concerte u. dgl. m. für alle Instrumente; über 20 Messen und Requiems, dann nicht weniger kleinere Kirchencompositionen, ferner eine Menge Tongemälde, Gelegenheits-Cantaten, Oratorien, Gesang-Solfeggien, Musiklehrbücher, deren mehrere weiter unten angeführt werden. Ich habe, so viel mir möglich gewesen, von seinen Arbeiten aus allen Catalogen zusammengesucht und gebe im Folgenden eine Uebersicht dieser Ergebnisse. Von Kauer's Opern, Operetten und Tongemälden: „Die Serenate", Operette für Wien; — „Ritter Willibald oder das goldene Gefäß", ebd.; — „Die Unschuld auf dem Lande", Kinder-Oper; — „Kaspar's Zögling", desgl.; — „Das Maienfest"; — „Bastien und Bastienne", — die bisher genannten schon im Jahre 1794 in Wien aufgeführt; — „Der Waffenschmied", Operette, 1798 zu Breslau gegeben und die Musik als geistvoll bezeichnet; — „Das Donauweibchen", 1. Theil, für's Clavier gestochen (Braunschweig 1800); — „Das Donauweibchen", 2. Theil, davon sind nur die Ouverture und mehrere Arien für's Clavier gestochen; — „Das Faustrecht in Thüringen", davon mehrere Arien für's Clavier gestochen (Wien, bei Kozeluch); — „Granhüttchen", Operette in 3 Acten (1809); — „Die Sündfluth oder Noah's Versöhnungsopfer", 1809 aufgeführt; — „Die Sternenkönigin"; — „Das Turnier zu Ponthien", in 3 Acten; — „Die Belagerung von Oczakow"; — „Nelson's große Schlacht", für das Pianoforte mit Begleitung einer Violine und Violoncello (Wien 1801, gr. Fol.), dem Prinzen August von England zugeeignet. Von seinen kleineren Compositionen, als Liedern, Fantasien, Tänzen, Variationen u. dgl. m., folgende: Cavatina: „Das laß ich wohl bleiben", aus der Oper „Willibald" für's Clavier (1796); — „Sonata per il Cembalo con Viol." (Wien 1798); — „Sonata con Variazioni sopra: Ich bin lüderlich, du bist lüderlich ꝛc. per il Cembalo" (Wien 1798); — „XII variations p. le Clav. de l'air: Nel cor più non più mi sento," mit Gelinek's 6 Variationen zusammen gestochen (Offenbach 1793); — „VI Variations p. le Clav. av. Viol. et Violoncelle sur:

Mama mia non vi sdegnate etc." (Wien 1797, bei Koželuch); — „VI Var. p. le Clav. sur: „Ich bin der Schneider ꝛc." (ebenda); — „VI Variat. p. le Clav. sur: „Die Mädeln betrachten mich hinten und vorn" (ebenda); — „XII ungarische Tänze für Clavier mit 4 Händen" (Wien 1797); — „Fantasia per il Cembalo solo" (Wien, Artaria); — „Sonata militare per Cembalo"; — „Gran Trio à Violine, Viola et Violoncelle". Ferner hat Kauer folgende musikalische Unterrichtsbücher herausgegeben: „Kurzgefaßte Violinschule für Anfänger" (Wien 1787, Artaria); — „Kurzgefaßte Clavierschule für Anfänger" (eb. 1787, Artaria, gr. Fol.); — „Kurzgefaßte Anweisung das Violoncell zu spielen" (Speyer 1788, Boßler); — „Kurzgefaßte Anweisung die Flöte zu spielen" (Wien 1788, gr. Fol.); — „Singschule nach dem neuesten System der Tonkunst" (Wien 1794, Artaria); — „Neue Clarinettschule" (ebendas. 179., bei Bermann); Neuverfaßte Violinschule nebst Tonstücken zur Uebung (ebendas.); alle diese Schulen sollen, wie Becker in seiner „Darstellung der musikalischen Literatur" berichtet, „sehr schlecht und unrichtig zusammengestellt sein". Sei jedoch dem wie ihm wolle, gewiß war Kauer's erstaunliche Fruchtbarkeit dem Gehalte seiner Arbeiten nicht günstig, aber auch scheint ihm die strenge Kunstkritik eben nicht grün gewesen zu sein und gerade aus diesem Anlasse möchten wir auf Gerber's vermittelnde Worte hindeuten, die in den Quellen angeführt werden. (Wurzbach XI. 41—43, mit Beigabe der Literatur und Charakteristik. Das Donauweibchen — Alles niedlich, munter, gefällig, witzig und voll neuer artiger Gedanken und Einfälle — zog, ungeachtet aller üblen Nachreden in den kritischen Theater-Journalen, alt und jung, vornehm und gering herbei, so oft es auch gespielt und wiederholt wurde.)

Kiesewetter, Edler von Wiesenbrunn, Raphael Georg, geb. zu Holleschau in Mähren den 29. August 1773, gest. zu Baden bei Wien den 1. Jänner 1850. Sohn des, als Schriftsteller bekannten, hradischer Kreisphysikus Alois Ferdinand Kiesewetter († 25. Juli 1793. Wurzbach XI. 251), kam, nach zu Olmütz beendeten philosophischen Studien, nach Wien, wo er die Rechte hörte, und dann im Jahre 1794 bei der Reichsarmee in der Kriegskanzlei angestellt wurde. Bis 1801 diente er daselbst als Kanzlist, Registrator und Concipist, im letztgenannten Jahre kam er als Hofconcipist zum Hofkriegsrathe. Er führte anfänglich das Normalien-Departement, später die Kanzleidirection und die Militär-Erziehungs- und Bildungsanstalten, in den Jahren 1813 und 1814 das Sanitätsreferat, und entwickelte in letzterem in den denkwürdigen Kriegsjahren bei der Aufstellung von 39 Haupt- und einer ungewöhnlich großen Anzahl von Garnisons- und Depotspitälern eine so energische Thätigkeit, daß ein amtlicher Bericht über sein Departement schreibt: „es sei in demselben unter Leitung des Hofrathes K. in jenen drangvollen Verhältnissen geleistet worden, was menschliche Kräfte nur immer zu zu leisten vermögen". Aber eine andere Seite der Thätigkeit, als die amtliche, ist es, welche im Leben Kiesewetter's eigentlich näher zu beleuchten kommt. Von früher Jugend an betrieb K. die Musik. Er spielte die Flöte vortrefflich, gab sie aber später auf, und mit einer kräftigen Baßstimme begabt, sang er in musikalischen Kreisen. Nun übte er auch das Fagott, dann die Guitarre; jedoch vornehmlich zum wissenschaftlichen Theile der Musik hingezogen, begann er bei Albrechts-

berger das Studium des Generalbasses, später bei Hartmann jenes des Contrapunctes. Im Jahre 1816 begann er seine Sammlung von Partituren alter Musik, wobei ihn hauptsächlich einige damals in Italien lebende musikalische Freunde thätig unterstützten; er ergänzte dieselbe fleißig durch sein ganzes Leben und erwarb manchen kostbaren Schatz. Dabei war sein Haus durch 30 Jahre so zu sagen die Akademie der alten Musik in Wien, wo jährlich einige Male, gewöhnlich im Advent, in der Fastenzeit und besonders in der Charwoche die Meisterwerke eines Palestrina, Allegri, Vittoria, Carissimi, Scarlatti, Jomelli, Durante, Pergolese, Lotti, Caldara, Sebastian Bach, Graun u. v. A. aufgeführt wurden. Seine Neigung für das Sammeln führte ihn endlich zur schriftstellerischen Thätigkeit, und diese ist es, welcher wir mehrere sehr schätzbare Arbeiten verdanken, welche theils selbstständig, theils in einigen in Zeitschriften erschienenen Abhandlungen in die Oeffentlichkeit kamen. Erstere sind: „Ueber die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst" (Amsterdam 1828, 4°); diese mit vielen Notenbeilagen ausgestattete Abhandluug wurde von der vierten Classe des königlichen Institutes der Wissenschaften, der Literatur und schönen Künste zu Amsterdam mit dem ersten Preise (der großen goldenen Medaille) gekrönt und auf Kosten dieses Institutes gedruckt; durch sie wurde K. auch mit dem Bibliothekscustos der Wiener Hofbibliothek, A. Schmid, bekannt, welcher ihn auf die eben geordnete Abtheilung der Musikwerke in der kaiserl. Hofbibliothek aufmerksam machte. Diese wurde nun von K. kritisch durchgearbeitet, und bildete zum Theile die Grundlage aller seiner späteren, für die Geschichte der Musik so werthvollen Arbeiten; — „Geschichte der europäisch-abendländischen, das ist unserer heutigen Musik" (Leipzig 1834, 2. Aufl. 1846), wurde in's Englische von Robert Müller übersetzt und erschien (London 1848, 8°) im Drucke; — „Ueber die Musik der Neugriechen, nebst freien Gedanken über altegyptische und altgriechische Musik". In drei Abhandlungen (Leipzig 1838, Breitkopf und Härtel, gr. 4°, mit gezeichneten Beilagen); — „Guido von Arezzo, sein Leben und Wirken. Mit einem Anhange über die, dem hl. Bernhard zugeschriebenen musikalischen Tractate" (Leipzig 1840, ebd. 4°); — „Schicksal und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zu der Erfindung des dramatischen Styles und den Anfängen der Oper" (Leipzig 1841, ebd. gr. 4°, mit vielen Notenbeispielen); — „Die Musik der Araber nach Originalquellen. Begleitet mit einer Vorrede von dem Freiherrn von Hammer-Purgstall" (Leipzig 1842, ebd., gr. 4°, mit Zeichnungen); — „Ueber das Leben und die Werke des Palestrina nach Abd. Baini. Nachgelassenes Werk von F. S. Kandler, mit einer Vorrede und mit Anmerkungen, herausgegeben von R. G. Kiesewetter" (Leipzig 1834, ebd., 8°); — „Der neuen Aristoxener zerstreute Aufsätze über das Irrige der musikalischen Arithmetik und das Eitle ihrer Temperatur-Rechnungen. Gesammelt und mit einer historisch-kritischen Einleitung, als Vorrede herausgegeben u. s. w." (Leipzig 1846, ebd., 8°, mit 8 lithograf. Taf.), davon besitzt die kais. Akademie der Wissenschaften ein mit gedruckten Nachträgen vervollständigtes Exemplar; — in musikalischen Zeitschriften zerstreute Aufsätze und Abhandlungen, und zwar in der Wiener musikalischen Zeitung: „Ueber den Umfang der Singstimmen in den Werken der alten Meister, und über die Veränderungen, die sich

im Verlaufe der Zeiten mit dem Stimmungstone ergeben haben" (Jahrg. 1820); — „Fr. v. Drieberg: Die wahren Grundgesetze der gr. Musik. Eine Antikritik u. s. w. Eine Anzeige" (1841); — „Das System der Musikschlüssel" (1841); — in der Leipziger Musikzeitung: „Ueber die Tonschrift S. Gregor's d. Großen" (1828); — „Ueber Franco von Cölln und die ältesten Mensuralisten;" — „Nachricht von einem noch unangezeigten Codex aus dem XVI. Jahrhundert" (1830); — „Ueber die von Herrn Fétis verrufene Stelle in Mozart's VI. Quartett" (1831); — „Die Tabulaturen der älteren Praktiker sammt Einführung der Figural- und Mensuralmusik: 1) die deutsche Tabulatur; 2) die Lauten-Tabulatur; 3) Orgel-Tabulatur (angebliche) in Italien im XVI. Jahrhundert; 4) die Noten-Tabulatur der alten Contrapunctisten; 5) die italienische Tabulatur oder die bezifferten Bässe" (1831); — „Die wahre Herkunft Josquins des Prés" (1835); — „Der weltliche und volksmäßige Gesang im Mittelalter" (1838); — „Ueber die Lebensperiode Franco's (Duplik gegen Herrn Fétis) (1838); — „Controverse mit Herrn Fétis, über die von ihm den Longobarden und den Angelsachsen zugeschriebene Erfindung und Einführung einer musikalischen Notation in der römischen Kirche" (1843, fortgesetzt und erledigt 1845); — „Compère (eine Zurechtweisung des Herrn Fétis)" (1837); — „Zur Biographie des Baron d'Astorga" (1839), — in der Zeitschrift für Deutschlands Musik-Vereine: „Ueber die verschiedenen Methoden, die Harmonie zu lernen" (1843); — „Zurechtweisung eines Kritikers des großen Palestrina" (1843); — in Dr. A. Schmidl's Oesterreichischen Blättern für Kunst und Literatur: Ueber „Anton Schmid's Ottavio dei Petrucci da Fossombrone, den ersten Erfinder des Notendruckes mit beweglichen Typen" (1846); — in der Zeitschrift Cäcilia: „Ueber Tonmessungen und Temperatur" (Jahrg. 1842); — „Ueber die musikalischen Instrumente und die Instrumentalmusik im Mittelalter, bis zur Gestaltung unserer dermaligen Kammer- und Orchester-Musik" (1843); — S. Stehlin, Tonarten des (römischen) Choralgesanges nebst alten Urkunden u. s. w. Anzeige" (1842); — „Beurtheilung einer Kritik des Herrn Fétis über Kiesewetter's Buch: die Musik der Araber . . ." (1845); — „Ueber „Notice sur les collections music. de la Bibliothèque de Cambrai . . . . par M. de Cousemaker" (1844); — „Ueber die historische Nouvelle oder das Kapitel von den frischen Säelauten" (1844). Außer vorgenannten gedruckten Werken und Abhandlungen, welche sämmtlich in den Sammlungen der kais. Akademie der Wissenschaften in Wien von dem Autor selbst in Abschriften und Originalien niedergelegt wurden, befinden sich daselbst die nichtgedruckten Arbeiten: „Ueber die Octave des Pythagoras", eine für die „Cäcilia" bestimmte 1848 verfaßte Abhandlung; nach Kiesewetter's Autobiographie wurde davon eine kleine Anzahl Exemplare in Wien gedruckt; — „Eine Anzeige über S. Stehlin's Untersuchung der 8 gregorianischen Kirchentonarten und der 12 sogenannten alten Tonarten Glarean's"; — „Die Musik und die musikalischen Kenntnisse der Neugriechen, nach Villoteau und Chrysanthos"; — „Vorbereitung zum Studium der Harmonie" (1811, Fol.); 1. Heft 35 Seiten Text, 2. Heft Beispiele von Nr. 1—15; — „Die Accordenlehre, nach dem System der Grundharmonie entwickelt, mit einem vollständigen Verzeichnisse aller üblichen oder noch

denkbaren Tonverbindungen, einem Stammbaume der großen Tonfamilie, aus dem Systeme hergeleitet und aus demselben entwickelt" (1811, gr. Fol., 261 Seiten), ein Band Text, dazu die Beilagen: „Beispiele zur Erläuterung des Textes gehörig. Von Nro. 1—38", 1, Heft; und „Stammtafeln der Accorde, zugleich ein vollständiges Verzeichniß aller, sowohl einfachen, als durch den Vorhalt entstehenden, gebräuchlichen oder noch denkbaren harmonischen Tonverbindungen. Tafel I LXXXI"; — „System der Grundharmonie im Auszuge" (gr. 4°, 20 S.). Noch sind seine zwei mit großer Gründlichkeit gearbeiteten gedruckten Kataloge anzuführen, und zwar: „Catalog der Sammlung alter Musik des k. k. Hofrathes R. G. Kiesewetter Edlen von Wiesenbrunn" (Wien 1847, mit einer Vorrede) und „Gallerie der alten Contrapunctisten", eine Auswahl aus ihren Werken, nach der Zeitfolge geordnet zu deutlicher Anschauung des Fortschreitens der Kunst; von den frühesten Versuchen harmonischer Verbindungen bis zum Anfange des achtzehnten Jahrhunders, und dem Aufblühen der neapolitanischen Schule, aus der Periode der neueren Musik. Alles in verständlichen Partituren aus seinem eigenen Archiv alter Musik zusammengestellt; eine Zugabe zu seinem Hauptcatalog. Was K.'s musikalische Sammlung betrifft, so erhielt laut testamentarischer Verfügung seine herrliche Partituren-Sammlung alter Musik, welche in seinen eben angegebenen zwei Katalogen verzeichnet ist, die k. k. Hofbibliothek unter der Bedingung, daß sie als ein Ganzes beisammen bleibe und für immerwährende Zeiten unter der Bemerkung „Fond Kiesewetter" aufbewahrt werde. Seine musikalischen Bücher und Schriften, ferner seine musikalisch-literarische Correspondenz, wie auch die Auflagstimmen der Sammlungen wurden dem in der Mnsik weltbekannten Sammler Alois Fuchs hinterlassen. Für sein ausgezeichnetes amtliches Wirken wurde K. mit Diplom vom 13. Juni 1843 in den erbländischen Adelstand erhoben; seine wissenschaftliche Thätigkeit blieb aber in der gelehrten Welt nicht unbeachtet; und er wurde von mehreren Gelehrten- und musikalischen Gesellschaften zum Mitgliede ernannt, und zwar von der vierten Classe des kön. Institutes der Wissenschaften, der Literatur und schönen Künste in Amsterdam; von der Akademie der Künste in Berlin (zum Ehrenmitgliede); von der kais. Akademie der Wissenschaften in Wien (am 19. Juni 1849 zum correspondirenden Mitgliede); von der Akademie der hl. Cäcilia zu Rom (zum Socio onorario); vom französischen Ministerium des öffentlichen Unterrichtes in Paris (zum Correspondenten pour les traveaux historiques); vom Verein zur Beförderung der Musik in den Niederlanden (zum Verdienstmitgliede); von der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates in Wien (zum Ehrenmitgliede, auch war er einige Jahre Vicepräsident der Gesellschaft), und von den Musikvereinen zu Pest, Ofen, Prag, Preßburg, Gratz und Klagenfurt (zum Ehrenmitgliede). Die letzten 2 Jahre seines Lebens brachte K. in stiller Zurückgezogenheit zu Baden bei Wien zu, wo er im Alter von 77 Jahren starb. Seine Leiche wurde nach Wien überführt nnd ist auf dem Währinger Friedhofe beigesetzt. (Wurzb. XI. 252—256, mit Angabe der Liter.)

Kinsky, Joseph, geb. zu Olmütz um das J. 1790. Er erscheint hie und da als Kinsky. Fast scheint es, daß letztere Schreibart die richtige sei, da sein Oheim Dominik, Piarist, sich Kinsky schrieb. Der Sohn unbemittelter Eltern,

den sein Oheim Dominik K., Professor in Brünn und Priester des Ordens der frommen Schulen, unterstützte. Neben seinen Studien betrieb er mit Vorliebe Musik, für die er ein besonderes Talent besaß. Letztere war es auch, die er zu seinem Lebensberufe erwählte. Er ging nach Wien, erhielt sich vom Unterrichtertheilen, fand später eine Anstellung als Violaspieler im Orchester des Theaters an der Wien, wo ihn der damalige Operndirigent Ritter von Seyfried bald bei dem Einstudiren und Probeabhalten der Opern verwendete, dann zu seinem Adjuncten wählte, in welcher Eigenschaft er in der Folge an das Kärntnerthor-Theater kam. Als Director Stöger die Leitung der ständischen Bühne in Graz übernahm, folgte ihm K. dahin als Kapellmeister und ging auch, nach einem 10jährigen Aufenthalte daselbst, mit ihm zum Josephstädter Theater in Wien. An letzterer Bühne aber wirkte er nur kurze Zeit, er gab das Dirigiren auf, zog sich in seine Geburtsstadt zurück und seither ist sein Name verschollen. K. war ein fruchtbarer Componist, außer vielen Einlegstücken, Ouverturen, Märschen, Gesängen und Tänzen hat er eine nicht geringe Anzahl Operetten und Ballete componirt, von denen mehrere auch von Anderen auf verschiedene Weise arrangirt und in den Druck gegeben worden sind. Von seinen Operetten kamen zur Darstellung: „Der Fürst und der Rauchfangkehrer"; — „Lorenz als Räuberhauptmnnn"; — „Der Miethsmann"; — „Montag, Dienstag, Mittwoch", gemeinschaftlich mit Gyrowetz und Seyfried; — „Sultan Wampun", ein Quodlibet; — von seinen Balleten, deren er mehrere zu den beliebten Horschelt'schen Kinderpantomimen schrieb: „Das ländliche Fest im Wäldchen zu Kis Ber"; — „Chevalier Dupe"; — „Die kleine Diebin"; — „Die Wäschermädchen"; noch schrieb er die Tänze zu „Salomoos Urtheil"; — „Amors Fest"; — „Die Feier der Grazien"; — „Das Sonnenfest"; — „Die Hochzeit auf dem Lande"; — „Emma"; — „Der Marktrichter"; — „Das Opfer der Ceres". Kinsky's Musik, welche zu seiner Zeit sehr gefiel, ist leicht und gefällig. (Wurzbach XI. 274, Schilling IV. 88, Gaßner 483, Bernsdorf II. 598.)

Kitzler, Otto, geb. 1834 in Dresden, genoß im evangel. Hofkapell-Knabeninstitute, einer der leipziger Thomasschule und dem berliner Domchore ähnlichen Anstalt, von Jugend auf eine vorwiegend musikalische Erziehung und zwar: im Klavier und Gesang während 7 Jahren durch den berühmten Meister Johann Schneider, kön. sächs. Hoforganist und Orgelvirtuos, in der Theorie der Musik, während 2 Jahren durch Julius Otto, Kantor an den drei evangelischen Hauptkirchen und rühmlichst und allseitig bekannten Komponisten, sowie im Violoncellspiele während 4 Jahren durch E. Kummer, k. sächsischen Kammermusiker und Cellovirtuosen.

Nachdem er im 19. Jahre auf Anrathen und Empfehlung seines erstgenannten Lehrers J. Schneider eine Stelle als Musiklehrer am Gymnasium zu Eutin (Geburtsstadt von C. M. v. Weber) in Holstein angenommen und während eines Jahres zur vollsten Zufriedenheit versehen hatte, trieb ihn der Drang zu weiterem Studium in der Komposition und dem Violoncellspiele nach Brüssel, wo er am dortigen Conservatorium der Musik unter Leitung der berühmten Meister Fétis und Servais seine Studien fortsetzte.

Von hier aus ging er nach Frankreich, um am Theater zu Straßburg während eines Jahres, an der großen Oper zu Lyon während zweier Jahre die Stelle eines Violoncellisten einzunehmen.

Die alljährigen Ferienmonate verbrachte er während zweier Sommer in Paris und einmal als zweiter Kapellmeister bei der französischen Oper in Troyes. In Lyon gründete und leitete er im Jahre 1857 den ersten deutschen Männer-Gesangsverein, erhielt später auch von dort wiederholt Anträge, die Direktion desselben, der inzwischen bedeutend an Kräften und Mitgliederzahl gewonnen hatte, unter den vortheilhaftesten Bedingungen wieder zu übernehmen.

Im Jahre 1858 kehrte er nach Deutschland, resp. Oesterreich zurück, nahm die Stellung eines zweiten Kapellmeisters am Theater in Linz bis 1860, zu Königsberg in Preußen von 1860—61 die Stelle eines ersten Kapellmeisters, von 1861—63 wiederum in Linz, von 1863—65 in Temesvár und Hermannstadt und von 1865 bis 1868 in Brünn ein, wo er in diesem Jahre die erwähnte, künstlerisch und materiell gleich günstige Stellung mit jener eines artistischen Direktors bei dem brünner Musikvereine vertauschte, um sich bleibend in Brünn, der Heimat seiner Frau und ihrer Angehörigen, niederzulassen und seine gesammelten Erfahrungen und Kenntnisse einzig und allein einem Bildungsinstitute, wie es dieser Verein ist, widmen zu können.

Kitzler's gründliche musikalische Bildung und ununterbrochen thätiges musikalisches Wirken hatten dessen glückliche Wahl bestimmt.

In seiner Vaterstadt Dresden hatte er das Glück, jahrelang klassische Musik jeden Genre's unter Schumann, Reißiger, Wagner zu hören und im Chore mitsingend auszuüben; in Brüssel wirkte er als Violoncellist in den Concerten und Quartettakademien des Conservatoriums, sowie in den Concerts spirituels des Fétis mit. Straßburg, Paris und Lyon verschafften ihm ebenfalls Gelegenheit, manches Neue, besonders Hektor Berlioz in seinen Werken, kennen zu lernen.

Sogar im kleinen Linz war er Mitveranstalter von alljährlich sich wiederholenden drei bis vier Quartettakademien.

Mit Chor und Orchester stand er seit 10 Jahren in tagtäglichem Verkehr. Richard Wagner anerkannte dessen Verehrung für seine Werke durch unentgeltliche Ueberlassung seiner Oper „Tannhäuser", welche Aufführung in Linz im J. 1863 durch Mitwirkung der ganzen Liedertafel „Frohsinn" sich zu einer Mustervorstellung gestaltete. Der Orchester- und Chorverein „Kränzchen", sowie die Liedertafel „Frohsinn" in Linz trugen ihm wiederholt die Dirigentenstelle an.

Während seiner dreijährigen Wirksamkeit am brünner Theater war es ihm nur einmal gegönnt, als Concertdirigent aufzutreten und dem Publikum als Novität die Ouverture zu „König Lear" von Hektor Berlioz zu bringen.

In die Zeit seiner Thätigkeit am hiesigen Theater fielen unter Anderem die ersten Aufführungen der Opern: „Dinorah", „Hans Heiling", „Afrikanerin" und die Wiedereinstudirungen von „Lohengrin" und „Fidelio".

Eine große Anzahl von Compositionen der verschiedensten Gattungen, wovon 9 im Druck erschienen, eine von den Herren F. Lachner, J. Moscheles und Messer gelegentlich eines Preisausschreibens der deutschen Tonhalle in Mannheim

preisrichterlich belobte Sonate für Clavier und Cello, die Aufforderung und Ausführung eines Festhymnus gelegentlich des 50jährigen Amtsjubiläums seines Meisters J. Schneider, größere und kleinere Orchester- und Vocalcompositionen sprechen für seine Thätigkeit als Componist; eine große Anzahl von Schülern im Gesang, Klavierspiele, in Theorie und praktischer Composition, worunter der bedeutendste der Componist und Domorganist Bruckner in Linz, sprachen für sein erfolgreiches Wirken als Lehrer.

Was dessen Wirksamkeit im brünner Musikvereine und an der, von demselben alsbald gegründeten Musikschule betrifft, so gibt darüber die Geschichte des ersteren Nachricht. 1871 anvertraute der brünner Gemeinderath dem Vereine und beziehungsweise Kitzler auch die Leitung der herabgekommenen städtischen Musikschule, welche er in kurzer Zeit wieder hob.

Klein, Heinrich, geb. zu Rudelsdorf bei Schönberg in Mähren 1756, gest. zu Preßburg 1830. Der Sohn eines Schmiedes; besuchte die Schule in seinem Geburtsorte, zugleich aber ließ ihn der Vater, ein verständiger Mann, der des Knaben Talent für die Musik erkannte, bei dem Regenschori Aschermann in Zöptau in der Musik unterrichten, bei dem K. solche Fortschritte machte, daß er im Alter von acht Jahren fertig die Orgel spielte und den ganzen Gottesdienst versah. Nun kam er nach Olmütz, wo er bei dem tüchtigen Dom-Organisten Hartenschneider durch fünf Jahre eine treffliche musikalische Ausbildung erhielt. Erst 17 Jahre alt, folgte er schon einem Rufe des Grafen Hoditz als Direktor seiner Musikcapelle, und nun studirte er fleißig die Werke Emanuel Bach's und Kirnberger's. Nachdem er einige Jahre auf diesem Posten thätig gewesen, gab er denselben auf und ging nach Preßburg, wo er den Musiklehrer an der dortigen Hauptschule, Franz Riegler, einen sehr unterrichteten Musikus kennen lernte. Bald wurde K. selbst Musiklehrer an dem kön. adeligen Fräuleinstift zu Preßburg, und nun begannen seine ernsten Studien über den Kirchenstyl. Als Riegler im Jahre 1796 starb, wurde K. an seine Stelle berufen. K. war ein ausgezeichneter Clavier- und Orgelspieler und ein Contrapunctist aus der besten Schule. Gerber, ein Fachmann und genauer Kenner von K.'s Werken, schreibt über dieselben: „sie zeichnen sich ebenso sehr durch den Ausdruck zärtlicher Empfindungen und herrschenden guten Geschmack, als durch Größe und Erhabenheit aus. In solcher Manier hat er 12 Messen verschiedener Art geschrieben, in welchen bei der strengsten Schreibart, gleichsam jedes Wort durch Musik ausgedrückt ist". Von seinen Compositionen ist nur wenig durch den Stich bekannt geworden, das meiste, was er geschrieben, ist Handschrift geblieben. Von seinen Werken sind bekannt: ein „Te Deum laudamus"; — eine Messe „Kyrie eleison"; — eine „Cantate auf das Geburtsfest des Erzherzogs Joseph Franz Leopold am 9. April 1799"; — „Cantate auf das Geburtsfest Seiner Majestät des Kaisers Franz I."; — „Fantasia per il Pianoforte"; — „12 Lieder beim Clavier", die zwei letztgenannten Werke in Wien (1799 bei Träg) gedruckt. Daß aber eine ungleich größere Anzahl von Compositionen von ihm vollendet worden, dieß läßt schon Gerber's Erwähnung von 12 Messen vermuthen, welche dieser wohl aus dem Drucke gekannt haben dürfte. Auch hat K. um die Verbesserung der Tastenharmonika sich verdient ge-

macht. Die von ihm construirte Tastenharmonika hat die Form eines Schreibepultes, die Glocken sind von F bis zum dreimal gestrichenen F auf drei verschiedenen Wellen befestigt, und werden durch eine Drehscheibe so bewegt, daß die tiefsten sich in derselben Zeit einmal um ihre Axe drehen, während die mittleren es zweimal und die höheren es dreimal thun. Die Glocken werden durch kleine Stückchen von gewöhnlichem Waschschwamm, die auf kleine Polster von Roßhaaren oder Filz an den Tangenten befestigt sind und vor dem Spielen mit Wasser befeuchtet werden, zur Ansprache gebracht. Die 49 Glocken sind von dem reinsten und weißesten Glase. Die „Leipziger allgemeine musikalische Zeitung" 1799, Nro. 42, gibt eine ausführliche Beschreibung und Zeichnung der Harmonika. Das von Jul. Schladebach begonnene und von Ed. Bernsdorf fortgesetzte und vollendete „Neue Universal-Lexikon der Tonkunst" läßt (Bd. II, S. 326) einen Professor Klein zu Petersburg Erfinder dieses Instrumentes sein; es ist aber unser Heinrich Klein, Professor zu Preßburg. K., als Compositeur und Virtuos sehr geschätzt, hat auch um die Hebung der Tonkunst in Ungarn, insbesondere aber in Preßburg, nicht geringe Verdienste. Aus seiner Schule gingen tüchtige Lehrer hervor, welche eine gute Richtung im Unterrichte im ganzen Lande verbreiteten, und treffliche Schüler, wie auch sonst geschickte Dilettanten unter dem Adel bildeten. Wenn ihm die Zeit gegönnt gewesen wäre, so hätte er wohl auch als Schriftsteller gewirkt; eine Abhandlung „Ueber die Nationaltänze der Ungarn" ist in der „Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung" des Jahres 1799 abgedruckt; in Handschrift aber hat er eine von Kennern als ganz tüchtige Arbeit bezeichnete Schrift: „Die verbesserte Kirchenmusik" hinterlassen. Die schwedische Akademie der Tonkunst zu Stockholm ehrte den verdienstvollen Musikus im Jahre 1805 durch die Wahl zu ihrem auswärtigen Mitgliede. (Wurzbach XI. 49, mit Angabe der Literatur von Meusel, Gerber, Dlabacz, Schilling, Gaßner, Bernsdorf u. a.)

Knappe, Franz, zu Freudenthal in Schlesien geboren, hielt sich an der Prämonstratenser Kirche zu Hradisch bei Olmütz als vortrefflicher Sopranist auf, und im J. 1737 that er sich in dem bei den Olmützer Jesuiten am 15. April aufgeführten Oratorium: Passio Domini nostri Jesu Christi in Golgotha consummata hervor. S. Synops. desselben Stückes in 4. Strahow. Bibl. (Dlabacz II. 76.)

Kneer, Vincenz, geb. zu Klosterneuburg in Oesterreich 1738, gestorben zu Teschen in Schlesien 8. Mai 1808, zeigte in seiner Jugend Talent für Musik und erhielt, während er die Schulen besuchte, Unterricht im Gesange, und zwar vorerst in der Singschule des Klosterneuburger Chorherrnstiftes, später in Wien, wo ihn der Hofkapellmeister Reutter unter die Sängerknaben bei St. Stephan aufnahm. Während er die Philosophie an der Wiener Hochschule hörte, wurde er krank, und da seine Krankheit sich in die Länge zog, kam er in's Spital zu den barmherzigen Brüdern. Dort genas er unter der Pflege der frommen Mönche, zugleich aber wurde in ihm das Verlangen lebendig, diesem Orden, dessen Wohlthat er eben empfangen, anzugehören. Er wurde aufgenommen, machte den Apothekercurs durch und kam sodann nach Prag, wo er mehrere Jahre zubrachte. Von dort wurde er nach Neustadt in Preußisch-Schlesien geschickt, um daselbst eine

Klosterapotheke einzurichten. Von Neustadt sendete ihn der Orden nach Graz, wo unter seiner Leitung Kloster und Krankenhaus gebaut wurden, dann wurde er Prior und versah diese Würde in mehreren Klöstern seines Ordens, als zu Graz, Laibach, Prag, Linz, Papa und Waitzen, zuletzt zu Teschen, wo er im Alter von 70 Jahren starb. Der Musik und dem Gesange blieb er auch als barmherziger Bruder treu. K. war ein trefflicher Baßsänger und zudem ein tüchtiger Tonsetzer. Er hat mehrere Gesänge für Kirchenchöre componirt, die er dann auch zu singen pflegte, und sein Orden bewahrt noch seine Tondichtungen in Handschrift. (Dlabacz II. 77, Wurzbach XII. 142.)

Köcher, Paul, ein guter Violin- und Violoncellospieler, zu Tauß (böhm. Domaželic) in Böhmen geboren 1719. Seine erste Jugend brachte er mit dem Studium der lateinischen Sprache und Musik zu. Dann trat er im J. 1737 in den Orden der barmherzigen Brüder in Prag, wo er auch die Ordensgelübde 1738 abgelegt hatte. Bald darauf wurde er in verschiedene Klöster seines Ordens geschickt, in welchen er sich so trefflich auszeichnete, daß man ihn nach wenigen Jahren zum Subprior des wiener Convents wählte. Hierauf wurde er zum Prior in Grätz, Neustadt an der Mettau in Böhmen, und in Teschen in Schlesien gewählt, welche Würde er mit vielem Beifalle durch mehrere Jahre vertrat. Endlich starb er im Jahre 1783, am 21. Februar zu Kukus in Böhmen, wo er in der Ruhe lebte. Nebst den erwähnten Instrumenten spielte er die Viola d'Amour trefflich, und schrieb viele Konzerte für dieselbe. Annal. Ordinis FF. Misericord. Provinc. Bohemiae. (Dlabacz II. 84, Wurzbach XII. 206.)

Körpert, Bernard, von Müglitz aus Mähren, ein vortrefflicher Contraaltsänger an dem Jesuitenseminarium bei St. Xaver zu Olmütz. Im Jahre 1737 sang er in dem am 15. April bei den dortigen Jesuiten aufgeführten Oratorium: Passio Domini nostri Jesu Christi in Golgotha consummata mit vielem Beifall. S. Synops. dess. Stückes. 4. Strahow. Bibl. (Dlabacz II. 87.)

Kößler a Sancto Hermanno, Georg, Priester der frommen Schulen und Tonsetzer, geb. zu Leitomischl in Böhmen im Jahre 1752, gest. zu Nikolsburg 3. December 1794. Im Alter von 17 Jahren trat er in den Orden der frommen Schulen, in welchem er durch 18 Jahre das Lehramt in den Grammatical- und Humanitätsclassen versah. Die Mußestunden widmete er dem Studium der Musik, in welcher er auch als Tonsetzer sich hervorgethan hat. Den Zöglingen des Collegiums ertheilte er aus freien Stücken musikalischen Unterricht. Wie bedeutend K. in dieser Kunst gewesen sein muß, erhellet aus Schaller's Worten: „Diese seine glänzenden Fähigkeiten gaben die Veranlassung, daß viele Fürsten und Städte das Verlangen geäußert haben, diesen Mann in ihren Gränzen zu besitzen". Wo seine Compositionen — von denen Schaller schreibt, daß er „deren viele treffliche der Nachwelt hinterlassen hat" — sich befinden, ist nicht bekannt; vielleicht im Collegium zu Nikolsburg, wo er als Regens Seminarii im besten Alter, von 42 Jahren, gestorben. Weder Gerber noch die anderen Musik-Lexika und selbst nicht der so fleißige Dlabacz, dem nicht so leicht ein Name entgangen ist, gedenken seiner. (Schaller, Lebensbeschreibung v. Piaristen, Prag 1799, Wurzbach XII. 266.)

Kolowratek, Thomas, von Meseritsch aus Mähren, ein vorzüglicher Sopranist an der Stiftskirche bei Allen Heiligen zu Olmütz. Im Jahre 1737 sang er am 15. April in dem bei den dortigen Jesuiten aufgeführten Oratorium: Passio Domini nostri Jesu Christi in Golgotha consummata mit allgemeinem Beifall. S. Synops. desselb. Stückes in 4. Strah. Bibl. (Dlabacz II. 104.)

Kossarz, auch Kossars, Jakob, ein guter Musikus und Tonsetzer im Jahre 1590, am 8. Julius zu Dobržan in Böhmen geboren. Da er schon in seiner ersten Jugend in der Singkunst gut unterrichtet wurde, brachten ihn seine Eltern, Matthäus und Barbara, durch die Verwendung des Chotieschauer Probstes in das neuangelegte Seminarium zu Klosterbruck in Mähren, wo er sich sowohl in Studien, als in der Musik so sehr auszeichnete, daß ihn der dortige Hr. Abt Sigismund Kohel im Jahre 1610 am 24. December in den Prämonstratenser-Orden angenommen hat. Nach zurückgelegtem Probejahre legte er die Ordensgelübde 1611, am 26. December ab, und 1617, den 30. September las er die erste Messe. Endlich starb er zu Rotkonitz als Pfarrer 1669, am 11. Mai, wo er auch begraben wurde. Nach dem Zeugnisse seines gleichzeitigen Biographen in den Icones oder Imagines aliquot Conventus Monasterii Lucensis ad vivum expresse, wo auch Lebensnachrichten sammt dem Portraite von ihm und seinen damals lebenden Mitbrüdern anzutreffen sind, und die in der Bibliothek des k. k. Gubernialsekretärs Cerroni in Brünn noch im Jahre 1808 aufbewahrt wurden, hat er immer die Ton- und Setzkunst studirt. (Dlabacz II. 109.)

Kott, Friedrich Franz, Tonsetzer, geb. zu Klein-Zbieschitz in Böhmen 15. April 1808. Anfangs zum Schulfache bestimmt, wandte er sich bald ausschließlich der Musik zu und erhielt theilweise seine Ausbildung am Prager Conservatorium unter der Leitung des berühmten Dionys Weber. Von Prag begab sich K. nach Brünn, wo er durch seine gediegenen musikalischen Kenntnisse die Stelle eines Organisten an der bischöflichen Domkirche erlangte, zugleich aber als Clavierlehrer thätig und seiner trefflichen gründlichen Methode wegen sehr gesucht war. Frühzeitig begann er zu componiren, und eine in der ersten Zeit seines Aufenthaltes zu Brünn componirte Messe in Es-dur, deren Aufführung in der Augustiner- und Minoritenstiftskirche er selbst leitete, fand den Beifall der Musikkenner. Auch brachte er in den Jahren 1842 und 1843 seine zweiactige Oper „Žižka's Eiche" auf der Brünner, später auf der Prager Bühne zur Aufführung. Im J. 1846 hatte er eine dreiactige tragische Oper „Dalibor" vollendet, und wurde ihre Aufführung in Prag vorbereitet. Ueberdieß schrieb K. mehrere Messen, Oratorien, Cantaten, Ouverturen, Chöre, und gibt sich, wie Kenner urtheilen, in seinen Compositionen eine edle Richtung, verbunden mit wahrem Talente, zu erkennen. (Wurzbach XIII. 42, wiener allgemeine Musikzeitung 1846 Nro. 51, brünner Zeitung 1863 S. 1223.)

Kromer, Anton Mathias, wurde am 6. Jänner 1742 zu Pirnitz im igl. Kreise geboren. Den ersten Unterricht im Lesen, Schreiben und in der Tonkunst erhielt er, so wie seine übrigen Brüder, von verschiedenen Landesschullehrern. Im 16. Jahre seines Alters hatte er bereits solche Fortschritte gemacht, daß er nach Turas als Schulgehülfe abgehen konnte. Nach zwei Jahren wurde er von

dem hochwürdigen Herrn Anton Hauk, Abte des Wellehrader Cisterzienser-Kloster-stiftes, dahin als Tonkünstler berufen, wo er sich wegen seiner vorzüglichen Fertigkeit und seines guten Vortrags im Spiele auf der Orgel, der Violine und dem damals beliebten Psalterium die Achtung aller, die ihn zu hören Gelegenheit hatten, erwarb.

Im Jahre 1764 trug ihm der Stadtrath in Ostrau die Organistenstelle an der dortigen Pfarrkirche an, die er auch annahm, und sich allda im Februar 1765 mit der Anna Klinkowsky verehelichte.

Auf Zudringen des damaligen Herrn Pfarrers in Turas übernahm er daselbst das Amt des Schullehrers und Regenschori, wo er bis zu seinem am 18. Februar 1804 erfolgten Ableben, folglich durch 38 Jahre, der ungebildeten Jugend sowohl in den vorgeschriebenen Schulgegenständen, als auch in der Musik Unterricht ertheilte, und aus derselben verständige Menschen und brauchbare Staatsglieder zu ziehen sich bestrebte. Im Musikfache hatte er es so weit gebracht, daß er mit den dermaligen Wirthschaftsbesitzern und Dilettanten eine wohlbesetzte Kirchenmusik zu geben im Stande war. Sein vorzügliches Lehrtalent in der Tonkunst beurkunden zwei große Künstler: der berühmte Compositeur in Wien Franz Kromer und Lauczka, Kapellmeister am k. russischen Hofe, die beide seine Schüler waren.

Unter die hervorstechendsten Züge seines Charakters gehörten männliche Geradheit, strenge Redlichkeit, zuvorkommende Willfährigkeit, gewissenhafte Pflichtstreue, ein leutseliges, liebevolles Betragen gegen Jedermann, und der wärmste, geläutertste Patriotismus.

Die Stunden seiner Muße widmete er mit Aufopferung jeder andern Erholung der Composition aller Gattungen Kirchenmusikstücke, wovon er eine unglaubliche Anzahl zusammengebracht hat, und die uns die schönsten Beweise von seinem unermüdlichen Fleiße liefern. Schade daß er keinen Katalog über diese seine Arbeiten geführt hat, und daß nach seinem Tode, aus Mangel eines Kunstfreundes, der die Sammlung im Ganzen abgenommen hätte, alle seine Partituren und übrigen Musikalien zerstreut und zum Theile vernichtet worden sind. Tragen diese musikalischen Arbeiten auch nicht das Gepräge einer ausgezeichneten Genialität, so besitzen sie doch die Vorzüge eines reinen Satzes, einer leichten Ausführbarkeit und einer, der Würde des Gottesdienstes angemessenen Haltung, die nichts mit den beliebten Theatertiraden gemein hat, welche nicht selten in unsern Tempeln hörbar sind, und anstatt die Andacht zu heben, dieselbe nur noch mehr zerstreuen.

Mit Leidenschaft trachtete er seine 10 am Leben gehabten Kinder zu Meistern in der Tonkunst auszubilden, und der ihm anvertrauten, und auch der nicht eingepfarrten fremden Jugend, Hochachtung gegen die Gesetze, unverbrüchliche Treue und Liebe gegen den Monarchen, unbedingten Gehorsam gegen die Obrigkeit einzuflößen, besonders aber die bei den untern Volksklassen herrschende Abneigung gegen den Militärstand zu bekämpfen und zu beseitigen.

Als im Jahre 1799 bei dem Durchmarsche der russischen Hilfsvölker das Dorf mit Militär überlegt war, nahm er aus freiem Antriebe 47 Mann mit 3

Offizieren in sein Haus, verpflegte sie und erwarb sich hiedurch den Dank der Russen, und einen doppelten der Gemeinde.

Seine musterhaften patriotischen Gesinnungen äußerten sich zwar bei jeder Gelegenheit, vorzüglich aber damals, als sein Sohn Joseph zu dem Chevaux Legers Regimente Kinsky, und im Jahre 1800 seine 2 Söhne Anton und Karl als Vertheidiger des Vaterlandes zur Legionsfahne freiwillig traten. Er war nicht nur Urheber dieses rühmlichen Entschlußes, sondern belobte ihn auch öffentlich, und forderte seine Zöglinge zu gleicher Bereitwilligkeit auf, um die Stellung der Legionsmannschaft zu befördern.

Die Vorsteher und übrigen Glieder der eingeschulten Gemeinden ließen zwar keine Gelegenheit unbenützt, ihm als ihrem treuen Lehrer alle mögliche Hochachtung und Zuneigung, auch durch freiwillige Unterstützung an Früchten und Viktualien zu beweisen; insbesondere aber verdient bemerkt zu werden, daß diese Gemeindevorsteher ihm in seiner letzten Krankheit täglich 4 Pferde, um den Arzt aus der Stadt zu- und abführen zu können, unentgeldlich zu Gebot gestellet, und sich anheischig gemacht haben, alles, was zu seiner Erhaltung nothwendig sein dürfte, beizutragen. Kurz vor seiner Auflösung (er starb 1804) versammelten sich diese gutmüthigen Gemeindevorsteher vor dem Krankenlager ihres Lehrers, küßten ihm die Hände und dankten ihm in ungeschmückten, gefühlvollen Ausdrücken für den ihnen, ihren Kindern und Enkeln ertheilten Unterricht, für den bei ihm stets eingeholten guten Rath, und für die warme Theilnahme an ihren verschiedenen Schicksalen. Der Schmerz erstickte die weiteren Worte, nur Thränen rollten über die Wangen der anwesenden ehrwürdigen Greise und jungen Männer, und der letzte trauliche Händedruck gab Jedermann auch ohne Laut zu verstehen, wie schwer ihnen sein Verlust ist, und wie gerne sie sich in jener bessern Welt wieder finden wollen.

Möchte Mähren unter seinen Schulleuten mehrere solcher braoer, rechtschaffener Männer zählen, und möchte die an Kromer bewiesene thätige Dankbarkeit seiner Pflegebefohlenen allen Schullehrern zur unverdrossenen Ausübung ihrer Pflichten, und allen Gemeinden zur billigen Anerkennung der Verdienste ihrer Erzieher ein aufmunterndes Beispiel bleiben. (Aus dem m. schl. Wanderer auf d. J. 1812, herausg. v. Zeman.)

Krommer, Franz, geb. zu Kamnitz in Mähren 1759, gest. zu Wien 9. Jänner 1831. Sein Oheim Anton Krommer, Chorrector in Turas (bei Brünn), leitete, als er das Talent seines Neffen erkannte, dessen ersten Unterricht in der Musik und unterrichtete ihn selbst im Orgelspiele und Contrapunkte. Im Alter von 16 Jahren versah Franz bereits die Dienste eines Organisten in der Turaser Pfarrkirche. Acht Jahre lang versah K. diesen Posten und bildete sich, so weit es ihm seine Stellung und die kärglichen, ihm zu Gebote stehenden Hilfsmittel erlaubten, technisch und theoretisch immer weiter aus. Er studirte die besten Meister, nahm sie sich insbesondere bei seinen kirchlichen Compositinnen zum Muster und legte dadurch eine feste Grundlage in seiner musikalischen Entwickelung. Eine besondere Fertigkeit besaß er im Violinspiele. Als Graf Ayrum einen ersten Violinspieler für seine Capelle zu Simonthurn in Ungarn suchte, nahm K. diese Stelle

an, wurde bald Director der gräflichen Capelle und blieb im Ganzen sechs Jahre in den Diensten des Grafen, bis er nämlich im Jahre 1790 die Stelle eines Chordirektors an der Domkirche zu Fünfkirchen annahm. Auf diesem Posten erregte er bald die Aufmerksamkeit des musikliebenden ungarischen Adels. Seine eigenen Compositionen, die Leistungen des seiner Direction überwiesenen Chors fanden immer mehr und mehr Beifall. Unter anderm machte ihm Anton Graf Károlyi den Antrag, die Direction seiner Regiments-Capelle zu übernehmen. K. nahm diesen Antrag an und versah die Stelle eines Regiments-Capellmeisters, bis er sie, nach des Grafen Károlyi Tode, mit jener eines Musikdirectors des Fürsten Grassalkovich vertauschte. Letzteren Posten bekleidete K., bis des Fürsten Capelle durch dessen Tod aufgelöst wurde. K. war nun dienstlos und mußte Lektionen geben. Er lebte als Musiklehrer in Wien, bildete als solcher manchen tüchtigen Schüler, componirte aber zugleich fleißig und dieß um so mehr, als es ihm gelang, einen Kammerdienst, wenn Herausgeber nicht irrt, eine Thürhüterstelle bei Hofe zu erhalten, wodurch er mehr Muße und mit dieser mehr Liebe zu schöpferischen Arbeiten gewann. In eine entsprechendere Stellung aber trat er über, als er 1814 nach Leopold Kozeluch's Tode sein Nachfolger als Hofcapellmeister wurde und den Monarchen auf seinen Reisen in Frankreich und Italien begleitete. Bei dieser Gelegenheit wurde ihm während seines Aufenthaltes in Paris die Auszeichnung zu Theil, daß das Pariser Conservatorium, um ihm einen Beweis der Anerkennung seiner Verdienste zu geben, den Künstler zum Ehrenmitgliede erwählte. K. versah die Stelle als k. k. Hofkapellmeister bis zu seinem Tode, der ihn im Alter von 72 Jahren der Kunst entriß. Die Partitur eines Pastorals, das unvollendet geblieben, war seine letzte Arbeit. K. war ein sehr fruchtbarer Tonsetzer und hat sich in allen Gebieten der Tonkunst, das dramatische ausgenommen, mit mehr oder weniger Erfolg versucht. Seine Arbeiten gehören ihrem Character nach jener Periode an, welche den Uebergang von Haydn zu Beethoven kennzeichnet. Ohne Mozart's Genie und Beethoven's Schwung ist sein Styl correct, seine Harmonie kräftig, seine Melodien lieblich und natürlich, und erzielen seine oft unerwarteten Modulationen eine vortreffliche Wirkung. Obgleich er viel für die Kirche geschrieben, so ist doch nur eine vierstimmige Messe in ut mit Orchester- und Orgelbegleitung im Drucke erschienen. Sonst sind nahezu anderthalbhundert Compositionen von ihm bekannt und die Hälfte davon ist gedruckt. Indem hier die einzelnen derselben in ihrer Gattung numerisch zusammengefaßt werden, wird, wer ihre Titel kennen lernen will, auf Dlabacz und Gerber gewiesen. Krommer schrieb also fünf Synphonien für großes Orchester, die erste in fa, die zweite und dritte in re, die vierte in ut minor, die fünfte in mi Be-mol, sie sind bei André in Offenbach im Drucke erschienen; — acht Harmonien, meist für neun bis zehn Instrumente; — sechs Märsche und ebenso viele nach geschwindem Tempo; — fünf Violinconcerte; — achtzehn Quintetten für zwei Violinen, zwei Alto und Violoncell; — neunundsechzig Quartetten für zwei Violinen, Alto und Baß; — vier Duetten für zwei Violinen; — zwei Concerte; — sieben Quintetten und vier Quartetten für die Flöte; — zwei Concerte und zwei Quartette für die Clarinette; — eine Concert-Synphonie für Flöte, Oboe, zwei Alto, zwei Hörner,

Violoncello und Contrabaß; — eine zweite für zwei Clarinetten; — eine dritte für Flöte, Oboe, obligate Violine, zwei Alto, zwei Hörner, Violoncello und Contrabaß, und eine vierte für Flöte, Clarinette und obligate Violine. Während Zeitgenossen, wie Gerber, nicht anstehen, K.'s Compositionen so hoch zu stellen, daß er z. B. sagt: „sie haben inneren Gehalt genug, um die Aufmerksamkeit der Quartettenliebhaber auf sich zu ziehen und sich daran mithalten zu können, wenn einmal in den Novitäten-Verzeichnissen der Name Haydn außen bleiben sollte"; ein späterer und tüchtiger Musikkenner, wie Gaßner, seinen Tonstücken nachsagt, daß „sie ebenso sehr durch einen humoristisch-heiteren Charakter, als durch eine interessante Behandlung sich auszeichnen", ja selbst die Franzosen „ses mélodies élegantes et naturelles, son style correct, son harmonie vigoureuse et ses modulations inattendues" rühmen, faßt das Schladebach-Bernsdorf'sche Musik-Lexikon sein Urtheil über K. in den unbegründeten Ausspruch zusammen: „Daß er geraume Zeit schon seinen eigenen Ruhm überlebt hatte und alle seine Compositionen in einem eingänglichen, gemüthlich heiteren Style, der nicht selten auch an's Philiströse und Hausbackene streift, geschrieben seien". (Wurzbach XIII. 251, Dlabacz II. 135—140, österr. Encyklopädie III. 296, Schilling IV. 242, Gaßner 511, Bernsdorf II. 665.)

Der 1859 in hohem Alter gestorbene brünner städt. Kassier Krommer gab über seinen Bruder folgende biogr. Notizen: Franz Krommer, Sohn des Gastwirthes in Trebitsch Georg Krommer, geboren den 17. Mai 1760, zeigte schon in den Knabenjahren großen Drang zur Tonkunst. Er mußte sich jedoch bei der väterlichen Landwirthschaft verwenden, bis er bei seinem Oheim Anton Mathias Krommer, Schullehrer in Turas, nahe an Brünn, aufgenommen wurde und den Unterricht in der Orgel und Violin mehrere Jahre erhielt. Er wurde dann Kapellmeister bei dem k. k. ungarischen Regimente Karoly, und componirte während der Zeit für die Regimentscapellen viele Musikstücke, die um so mehr Anklang fanden und gesucht wurden, als damal an solchen musikalischen Schöpfungen für Blasinstrumente großer Mangel war. Nach mehreren Jahren zog er nach Wien, und lebte da als Componist. Er wurde von Sr. Majestät Kaiser Franz II. ausgezeichnet, bei dem allerhöchsten Hofe zu Quartetten beigezogen zu werden, bei welchen der k. k. General-Adjutant Herr Baron Kuczera, und zwei Grafen mitwirkten. Während der Quartett-Unterhaltung sprachen Seine Majestät ein ganzes Jahr kein Wort, sondern ließen Ihr Verlangen durch den k. k. General-Adjutanten Kuczera andeuten; erst nach einem Jahre, als Krommer des kaiserlichen Dienstes theilhaftig wurde, geruhten sich Se. Majestät mit Krommer mehrseitig zu besprechen. Bei einem Quartett wurden drei ungrische Cavaliere angemeldet, die Ihrer Majestät ihre Ergebenheit zu bezeigen wünschten. Se. Majestät sprachen: die Herren Cavaliere möchten eine kurze Zeit Geduld tragen. Nach dem ausgespielten Quartett befahlen Se. Majestät, die Cavaliere eintreten zu lassen, allein diese waren wegen Zeitlang bereits abgegangen. Da äußerte sich Se. Majestät: wir müssen unsere Musik schlecht gemacht haben, weil die Ungarn sie nicht hören wollten, und davon gelaufen seien. Krommer wurde k. k. Hofkammer-Kapellmeister, Hofcompositeur, Ehrenmitglied der philharmonischen Gesellschaft in Laibach,

des Musikvereins zu Innsbruck, des philharmonischen Instituts zu Venedig, des Musik-Conservatoriums zu Mailand, und der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates. Er war mit Sr. Majestät in Italien, während die allirten Truppen in Paris waren, in Frankreich, wo er auf mehrseitiges Verlangen portraitirt und in Kupfer gestochen wurde. In Paris wollte man den hohen Werth seiner Musikschöpfungen dadurch an Tag legen, daß man ihm den Nachdruck seiner Compositionen vorzeigte. Er schrieb nicht nur viele Militär-Kapellenstücke, sondern auch Quartette, Quintette, Messen, mehr als hundert an der Zahl, dessen sich kein früherer Componist rühmen konnte. Seine Compositionen werden bisher gerne executirt. Er starb am 8. Jänner 1831 im 72ten Lebensjahre, und hinterließ nebst der Witwe zwei Ehesprossen, die in der Tonkunst sehr gut unterrichtet waren, aber Witwe und Kinder sind auch bereits gestorben. (Notizenbl. der hist. Sektion 1859 S. 37.) Mit Franz Krommer war der letzte Hofkomponiteur gestorben (Hanslik S. 8).

Křižkowsky (Křischkowsky), Paul, Augustiner Stifts-Priester und Regenschori bei St. Thomas in Altbrünn, geb. im Jahre 1821 zu Holasowitz in österr. Schlesien, trat nach Vollendung der Gymnasial- und philosophischen Studien in das Augustinerstift St. Thomas in Altbrünn. Bei der Standeswahl dürfte K.'s hervorragende Liebe zur Musik keinen geringen Einfluß gehabt haben, da er in klösterlicher Ruhe und Zurückgezogenheit sich mit vollem Eifer dem Studium dieser erhabenen Kunst hingeben konnte.

Schon als Cleriker übernahm K. die Leitung der Kirchenmusik im Klosterstifte, so wie der in diesem Stifte bestehenden gräflich Thurn'schen Stiftung für Musikzöglinge, und brachte es durch seinen unermüdlichen Eifer mit Unterstützung der besten Musikkräfte Brünns und mit Benützung der ihm vom Klostervorstande zur Verfügung gestellten Geldmittel dahin, daß die Kirchenmusik-Aufführungen des Stiftes sowohl hinsichtlich der gediegenen Wahl der Kirchen-Compositionen, als auch der exakten und würdigen Aufführung einen hervorragenden Rang einnahmen. Außerdem betheiligte sich K. auch anderweitig an der Förderung der Tonkunst. So nahm er im Vereine mit Carl Brand, Franz Peyscha und Carl Březina Theil an den in den Jahren 1851—1857 aufgeführten vollendeten Produktionen des brünner Streichquartettes; ferner dirigirte er die von dem bekannten Musikfreunde Michael Grafen Bukuwky arrangirten Concerte, in denen in der Regel klassische Tonwerke zur Aufführung gelangten.

Endlich that sich K. durch eigene Compositionen hervor, welche von eben so gründlichem theoretischem Studium, wie von musikalischer Begabung und geläutertem Geschmack Zeugniß geben. (Vocalmessen, 4stimmige Männerchöre und Quartette, selbstständige Bearbeitungen der mähr. Volksgesänge aus der Sammlung des Prof. Sušil für 4 Männerstimmen ꝛc.)

In der neuesten Zeit hat K. unternommen, eine Purifikation der Kirchenmusik insoferne anzustreben, daß die Instrumentalmusik, als dem kirchlichen Geiste nicht entsprechend, ausgeschlossen, und nur Vocalmusik mit Begleitung der Orgel oder des Harmoniums in der Kirche aufgeführt werde. Diese Aenderung hat K. seit dem Jahre 1869 in der Stiftskirche zu Altbrünn eingeführt.

Mit dieser Purifikation der Kirchenmusik hat K. zugleich das Bestreben verbunden, die ausgezeichneten Kirchencompositionen der Italiener, Niederländer und Deutschen aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert allmählich wieder in Aufnahme zu bringen; eine Aenderung, welche in mehreren Diöcesen in Deutschland (Regensburg, Köln 2c.) unter allgemeiner Anerkennung der Musikfreunde bereits durchgeführt ist.

Křižkowsky wurde schon vor langer Zeit als ein eben so geschmackvoller wie gründlicher Tonsetzer auf dem Gebiete sowohl kirchlicher als profaner Musik, ausgezeichneter Dirigent und Vorsteher der gräflich Thurn'schen Stiftung für Musik-Zöglinge gerühmt, welche, mit Unterstützung der Tonkunstfreunde aus Brünn, die beste Kirchenmusik in dieser Hauptstadt ausführte; insbesondere wurden Musikstücke der besten Meister aus dem 16. Jahrhunderte vortrefflich ausgeführt. (Wolny, kirchl. Topogr. II. Abth. I. S. 133, 151.)

Schon in der Moravia von 1845 S. 315 hieß es: Erst kürzlich haben die hierortigen Herren Studirenden der Philosophie durch die so thätige, eifrige Mitwirkung an der Aufführung des genialen Mozart'schen Requiems in der Minoritenkirche ihre Liebe für die Kunst und ihren geläuterten Geschmack bewiesen; wir müssen dieses Lob nun neuerdings in Rücksicht des am 26. Juni in der St. Magdalenen-Pfarrkirche größtentheils nur durch hierortige Hörer der Philosophie, unter der Leitung eines ihrer Collegen, des schon einmal rühmlichst erwähnten Herrn Křižkowsky, aufgeführten Requiems von Seyfried wiederholen.

Es gehört ein nicht gemeines Zuhausesein im Reiche der Töne dazu, eine Composition, wie dieses Requiem, so zu dirigiren, daß nicht nur die Intentionen des Urhebers durch eine sorgfältige, gediegene, präcise Aufführung klar gemacht, sondern auch die kirchliche Absicht des Tondichters, Erbauung, Andacht, Aufschwung zum Unendlichen erreicht werde. Hr. Křižkowsky löste diese schwierige Aufgabe mit einer, für seine Jugend ungewöhnlichen Geschicklichkeit; die Leitung war umsichtig, kräftig und auf eine genaue Kenntniß des aufgeführten Werkes basirt, daher auch die Ausführung, bis auf einige, zu rasch genommene Tempi, die man aber dem Eifer des jugendlichen Dirigenten zu Gute halten muß, ausgezeichnet zu nennen war. Hr. Křižkowsky stellt sich durch diese Leitung, wie auch durch frühere Leistungen als ein Musiker von glänzender Befähigung dar, dem sein gemessener, uuermüdeter Fortschritt auf der Bahn der Kunst die schönste Auszeichnung bringen muß. Aber auch die übrigen Executirenden gaben sich alle Mühe, durch ein sorgsames Eingehen in dieses, freilich mit Mozart's Zaubertönen nicht auf gleiche Stufe zu stellende Werk, das im Allgemeinen an einer gewissen Monotonie des Styls leidet, zur zweckdienlichen Ausführung beizutragen, wofür ihm alle Ehre gebührt.

Křižkowsky erwarb sich seit der Wellehradfeier (1863) auch in weiteren Kreisen einen ehrenvollen Ruf und wurde 1872 vom olmützer Erzbischofe einberufen, sein Gutachten zur Reform der Kirchenmusik nicht nur in Olmütz, sondern in der ganzen Erzdiöcese abzugeben (brünner Zeitung 1872 Nr. 92).

Kunwaldsky, S. d. Beil. S. 35—37.

Kunst, Johann, geb. im J. 1800 zu Kunstadt in Mähren, lernte bei dem

dortigen Schullehrer das Orgelspiel und mehrere Saiten- und Blasinstrumente, absolvirte das Gymnasium in Brünn und vervollkommnete sich daselbst bei seinem älteren, musikalisch gebildeten Bruder Franz, welcher später als städt. Rechnungs-Official in Brünn verstorben ist, in der Musik theoretisch und praktisch. J. K. wählte sich als Lebensberuf den Klavierunterricht, in welchem er durch mehr als 25 Jahre in der rühmlichsten Weise in Brünn wirkte, und vorzügliche Schüler heranzog; wir nennen von den letzteren nur: Ferdinand Debois, Ferdinand Seidel, Franz Grußl, Rudolf Hubalek, Eduard Kwapil, von welchen noch dermal die beiden Erstgenannten als tüchtige Musiker in weiten Kreisen gekannt sind. Persönlich spielte J. K. am liebsten die Violine und zwar mit Meisterschaft, und wirkte so nicht nur als Mitglied des Theater-Orchesters, sondern auch auf den Kirchen-Musikchören am Dome und bei St. Jakob in stabiler Weise, und bei allen großen und orchestralen Aufführungen, und in seinen jüngeren Jahren auch bei Kammer-Musiken mit. Er war ein Zeitgenosse von Gottfried Rieger, Leopold und Eduard Streit, Hnogil, Nowotny u. A. und mit denselben persönlich befreundet.

Obzwar J. K. kein Componist, war er doch in der Theorie der Musik und in der classischen und modernen Literatur vollständig zu Hause, besaß eine vortreffliche Unterrichtsmethode und guten Geschmack, so daß seine Schüler sich einer umfassenden, seltenen Ausbildung erfreuen konnten.

In dieser Richtung trug er wesentlich zur Hebung der Musik im Allgemeinen und besonders des guten Geschmackes und der Gründlichkeit in Brünn bei. Seine vielen Schüler besaßen alle eine brillante Technik nebst tiefem, musikalischen Wissen. J. K. starb am 16. September 1854, hochgeachtet und tiefbetrauert von seinen Zeitgenossen und Angehörigen, denen er sich als der beste Mensch und aufopferndste Vater im Leben bewährt hatte.

Sein Sohn Wilhelm, derzeit Stadtrath in Brünn, geb. 1832, erbte die gründliche musikalische Bildung von seinem Vater und vervollkommnete sich während seiner Studienzeit an den Universitäten zu Prag und Wien.

Als vorzüglichen Theoretiker und mit der classischen Literatur vertraut und als tüchtigen Interpretanten kennzeichneten ihn seine musikalischen Referate über das in Brünn in den fünfziger Jahren bestandene Dilettanten-Streichquartett, welche als die gediegensten allseitig anerkannt worden sind. W. K. pflegt ununterbrochen und mit Vorliebe im engsten Kreise die Classiker als vorzüglicher Klavierspieler, ohne daß ihm dabei die neuesten Erscheinungen im Gebiete musikalischer Compositionen entgehen, denen er die richtige Geltung zu verschaffen versteht.

Aus Pietät für seinen verstorbenen Vater, welcher sein gegebenes Wort nicht mehr einlösen konnte, übernahm W. K. das in Brünn bekannte Fräulein Agnes Tyrell in ihrem 6. Jahre als Schülerin und bildete sie in seinem streng classischen Geschmacke zu einer vorzüglichen, auf der Höhe des Virtuosenthums stehenden Pianistin aus, als welche sie sich schon sehr oft öffentlich producirte.

Lambser, Andreas, ein guter Sänger und Musikus von Schönberg aus Mähren. Zuerst hielt er sich als Musikus im Stifte Strahow auf; im J. 1691 aber schickte ihn sein Wohlthäter, der Abt von Strahow, Veit Seipel in das St. Norbertsseminarium, wo er die Theologie hörte, und im J. 1693 als Weltpriester am 22. März die erste Messe las. Die Jahrbücher dieses Kollegiums rühmen ihn T. I. an (Dlabacz II. 176).

Lang, ein vortrefflicher Konzertmeister auf der Klarinette, und Kapellmeimeister bei dem k. k. ersten Artillerie-Regimente in Prag, geboren in Böhmen. Dieser Virtuos gab ein großes Konzert auf dem Nationaltheater im J. 1796, wodurch er sich den Ruhm eines vortrefflichen Meisters auf seinem Instrumente erworben hat. Er gab aber die Kapellmeisterssstelle im J. 1802 auf und nahm die Dienste eines Korporals beim mährischen Regimente an. In dieser Eigenschaft blieb er bis auf das Jahr 1808, in welchem er seine gänzliche Entlassung erhielt, und wieder eine andere Kapellmeisterstelle beim k. k. Graf Mittrowsky'schen Regimente in Mähren, ohne alle Verbindlichkeiten an den Militärstand, mit einem ansehnlichen Gehalte angenommen hat. Er hat viele Konzerte, Sonaten für sein Instrument, und sehr viele Parthien für seine musikalische Harmonie, der er mit vielem Ruhme vorgestanden, geschrieben, die aber noch immer nur als Manuscript bekannt sind. S. das Jahrbuch der Tonkunst in Wien und Prag für d. Jahr 1796 S. 124, und Meusel's Künstlerlexikon v. J. 1808 in 8. B. 1. S. 552. (Dlabacz II. 179.)

Langer, Johann, von Weißag aus Mähren. Im Jahre 1737 hielt er sich bei den Prämonstratensern zu Hradisch bei Olmütz als Tenorist auf, und that sich noch in selbem Jahre den 15. April in dem bei den Olmützer Jesuiten aufgeführten Oratorium: Passio Domini nostri Jesu Christi in Golgotha consummata hervor. Damals hörte er die Physik und Mathematik an der dortigen Akademie mit gutem Fortgang. S. Synops. desselb. Stückes in 4. Strahow. Bibl. (Dlabacz II. 179.)

Lasser, Joh. Baptist, geb. zu Steinkirchen in Nieder-Oesterreich 12. Aug. 1751, gest. zu München 21. Okt. 1805, besuchte die Schulen in Linz, später setzte er die Studien in Wien fort, wo er, da er gute musikalische Kenntnisse besaß, sich mit Unterrichtertheilen in der Musik fortbrachte, und bald das Studiren aufgebend, sich ausschließlich der Kunst zuwandte. Im Jahre 1781 verheirathete er sich mit einer Sängerin; auf seine schöne Stimme aufmerksam gemacht, versuchte er es nun selbst als Sänger, trat in Brünn als Tenorist auf, gefiel und blieb fortan beim Theater. In einigen Jahren übernahm er die Direktion des Theaters in Linz, welche er wieder aufgab, worauf er nach Graz ging, wo er im Jahre 1788 spielte und sang. In Graz versuchte er sich auch mit Erfolg als Opern-Componist. Im Jahre 1791 folgte er einem Rufe als Hof- und Kammersänger an den churfürstlichen Hof nach München, wo er in der ersten Zeit auch noch für die Bühne componirte, später aber ausschließlich der Kirchenmusik sich zuwendete, ohne jedoch in letzterer Zeit einen eigentlichen Erfolg zu erringen, da der Charakter seiner Musik ein vorherrschend theatralischer blieb.

Im Uebrigen war L. ein tüchtiger, gründlich geschulter Musicus; als Sänger besaß er einen Tenor von außerordentlichem Umfang und großer Biegsamkeit, und einen Beweis für seine tüchtige Schule gibt das von ihm herausgegebene Werk: „Vollständige Anleitung zur Singkunst, sowohl für den Sopran als für den Alt", ursprünglich einfach als „Anleitung zur Singkunst" (Landshut, bei Brüll, 4°) erschienen, später unter obigem Titel (München 1798, bei Faller und dann bei Haslinger in Wien) herausgegeben. Die von ihm geschriebenen Operetten sind: „Das wüthende Heer"; — „Die glückliche Maskerade"; — „Der Capellmeister"; — „Die kluge Witwe"; — „Die unruhige Nacht"; — „Die Modehändlerin"; — „Der Jude", welche sämmtlich während seines Aufenthaltes in Graz gegeben wurden und sehr gefielen. Nach seiner Berufung an den churfürstlichen Hof in München, im Jahre 1791, schrieb er noch ein Vorspiel: „Die Huldigung der Töne" und dann die Oper: „Cora und Alonzo", sein letztes theatralisches Werk. Durch den Druck ist aber nur die obige Singschule vervielfältigt worden. — Von seinen Kindern widmeten sich zwei Söhne gleichfalls der Tonkunst, der eine, Emanuel (geb. zu Brünn 20. Jänner 1784), hatte im Gesange sich vortrefflich ausgebildet und wurde später als Hofsänger in München angestellt. — Der andere, Joseph (geb. zu Wien 1782), hatte sich als zwölfjähriger Knabe im Jahre 1794 in Wien in einem öffentlichen Concerte mit Beifall hören lassen, und wurde später ein guter Clavierspieler; übrigens sind beide verschollen. (Wurzbach XIV. 173, Schilling IV. 323, Gaßner 528, Bernsdorf II. 721.)

Laurencin d'Armond, Ferdinand Peter Graf, Musikgelehrter, geboren zu Kremsier in Mähren im Jahre 1819. Seit seinem fünften Lebensjahre der Erziehung des Privatgelehrten Wilhelm Wildfeyr anvertraut, erhielt er von diesem Unterricht in den alten und neueren Sprachen und ihrer Literatur und in der Musik mit Einschluß des Generalbasses und Contrapunctes, wobei sich dieser Pädagog einer nur ihm eigenthümlichen und leicht faßlichen Methode bediente. Nicht ohne wesentlichen Einfluß auf den Knaben war der häufige gesellige Verkehr mit dem Cardinal-Erzbischof von Olmütz Erzherzog Rudolph, in dessen Diensten als Obersthofmeister der Feldmarschall-Lieutenant Ferdinand Graf L., der Vater des Knaben, stand. Erzherzog Rudolph selbst war ein großer Musikfreund und Musikkenner und Vieles zur Erkenntniß der classischen Werke Bach's und Beethoven's verdankt L. seinem fürstlichen Mäcen. Acht Jahre, von 1824—1832, leitete Wildfeyr L.'s Erziehung. Im letztgenannten Jahre kam L. auf das Gymnasium nach Brünn und setzte auch dort seine Musikstudien unter Anleitung des Capellmeisters Rieger und Musikdirectors J. A. Novotny auf das Eifrigste fort. Im Jahre 1836 begann L. das Studium der Philosophie unter dem Augustinermönch Franz Klácel, der damals bereits, und wohl der Erste, als Professor der Philosophie am Brünner Lyceum nach Hegel vortrug und als Poet und Denker einen mächtigen Einfluß auf seine Zuhörer und auch auf L. übte. Nach beendeten philosophischen Studien begab sich L. nach Prag, um an der dortigen Hochschule die philosophische Doctorwürde zu erlangen, unter W. J. Tomaschek (1837—1839) und C. F. Pitsch (1839—1841) aber seine musikalische Ausbildung fortzusetzen. In diese Zeit, 1837—1839, fällt auch der wiederholte Aufenthalt Spohr's in

Prag und Karlsbad, und L., der von frühester Jugend an Allem was Spohr schrieb, mit Schwärmerei hing und einen großen Theil der Werke des Meisters auswendig wußte, fand Wege, bei Spohr, der für die musikliebende Jugend überhaupt leicht zugänglich war, vorzukommen und sich seines näheren für Laurencin's spätere musikalische Richtung einflußreichen Umganges zu erfreuen. In Prag lernte L. den Universitäts-Professor Anton Müller kennen, der zu jener Zeit die musikalische Kritik in der Unterhaltungs-Zeitschrift „Bohemia" besorgte. Im Verkehr mit Müller gelangte L. auf das schriftstellerische Gebiet, da er manchmal denselben als musikalischer Berichterstatter in der „Bohemia" vertrat. Nach erlangter philosophischer Doctorwürde kehrte L. nach Brünn zurück, und in seinem Vorhaben, sich einem Lehramte aus dem Gebiete der philosophischen Fakultätsstudien zu widmen, schrieb er mehrere Concurse aus der Aesthetik, Geschichte, Philosophie und deutschen Literatur. Der erwartete Erfolg blieb jedoch aus, und nachdem L. keine Lehrkanzel, wie er sie anstrebte, erhielt, begann er das Studium der Rechte, dem er theils zu Olmütz, theils zu Wien oblag, und trat nach dessen Vollendung, 1847, in den Staatsdienst, in welchem er aber nur bis zum J. 1852 verblieb, indem er im genannten Jahre seine Stelle aufgab und seither ausschließlich literarisch-kunstwissenschaftlichen Bestrebungen lebte. Außer für die schon erwähnte „Bohemia" schrieb L. nunmehr für die Wiener Musikblätter, u. z. von 1841 bis 1849 für A. Schmidt's Musikzeitung unter dem Pseudonym Philokales, später für L. A. Zellner's Blätter für Musik und für die von dem Fürsten Czartoryski begründeten und vornehmlich die Interessen der Musik und des Theaters, in neuester Zeit aber auch jene der zeichnenden Künste in's Auge fassenden „Recensionen". Seit 1858 ist L. ständig und regelmäßig an der Leipziger neuen Zeitschrift für Musik betheiligt, in welcher seine Aufsätze mit einem griechischen ♀ bezeichnet sind. Auch hat Graf L. selbstständig mehrere musikalisch-theoretische Schriften herausgegeben, u. z.: „Zur Geschichte der Kirchenmusik bei den Italienern und Deutschen. Eine Abhandlung" (Leipzig 1856, gr. 8°); — „Das Paradies und die Peri". Dichtung aus „Lalla Rookh" von Th. Moore. In Musik gesetzt von Rob. Schumann. Erläutert (Leipzig 1859, Matthes, 4°); — „Dr. Ed. Hanslick's Lehre vom Musikalisch-Schönen". Eine Abwehr (Leipzig 1859, gr. 16°), worin Graf L. die von Dr. Hanslick aufgestellte Ansicht: der einzige Inhalt der Musik seien „tönend bewegte Formen", zu widerlegen sucht; — „Die Harmonik der Neuzeit erläutert". Gekrönte Preisschrift (Leipzig 1861, 8°). Graf Laurencin lebt in Wien. (Wurzbach XIV. 222.)

Lauska, Franz Ignaz, geb. zu Brünn 13. Jänner 1769, gestorben zu Berlin 18. April 1825. Wo und unter wem er sich in der Musik und zwar vornehmlich im Clavierspiel ausgebildet, ist nicht bekannt. Kaum 24 Jahre alt, war er bereits als Kammermusicus im Dienste des Churfürsten von Baiern. Dann machte er größere Kunstreisen, und ließ sich zu Frankfurt a. M., Hamburg, Kopenhagen und Berlin als Claviervirtuos überall mit großem Erfolge hören. In den ersten Jahren des laufenden Jahrhunderts befand sich L. auch in Wien, wo er nach Gerbers Zeugniß (1804) bei Albrechtsberger den Contrapunct studirt haben soll. Während dieses mehrjährigen Aufenthaltes daselbst, soll L., wie Gaßner

berichtet, sich mit Unterrichtertheilen in der Musik beschäftigt haben. Später übersiedelte er nach Berlin, wo er bis an seinen Tod — eine Reise nach Italien ausgenommen — als Musiklehrer lebte. L. wurde als ein fertiger Pianist, der sein Instrument mit Geschmack behandelte, seiner Zeit gerühmt. Als Compositeur war L. auch thätig und seine Compositionen erheben sich auf 45 Opus-Nummern; es sind Sonaten, zwei- und vierhändig für das Clavier, Rondo's, Variationen, Polonaisen, deutsche Lieder u. dgl. m. Seine Compositionen wurden zu seiner Zeit gern gespielt und insbesondere seinem Opus 32: „Capriccio pour Pianoforte", sagt man viel Gutes nach. Gerber und Dlabacz zählen einige seiner Arbeiten auf. Auch für den musikalischen Unterricht war L. schriftstellerisch thätig und gab heraus: „Angenehme und nicht schwere Tonstücke mit Applicatur für das Pianoforte", Opus 33, und in Whistling's musikalischer Literatur (S. 891) wird er gemeinschaftlich mit Bečwarowsky als Herausgeber der in Berlin bei Schlesinger im Jahre 1812 erschienenen „Kleinen praktischen Clavierschule" bezeichnet. (Wurzbach XIV. S. 225, Dlabacz II. 186, Schilling IV. 331, Gaßner 531, Bernsdorf II. 727.)

Leisentritt, Johann, Domdechant zu Bautzen und Administrator des Bisthums in Meißen, kam zu Olmütz in Mähren 1520, am 18. April zur Welt, wo er die Humaniora, und zu Krakau die Philosophie und Theologie hörte. Als Domherr in Bautzen gab er, nebst andern Schriften, auch zwei Theile christlich-katholischer Gesänge von den lieben Heiligen und Mutter Gottes Maria mit Melodien heraus, die in den Jahren 1567, 1573, 1583 und 1584 aufgelegt wurden. Endlich starb er 1586, am 23. November zu Bautzen. Mehreres kann man in Pelzel's Abbildungen der böhm. und mähr. Gelehrten u. Künstler, Th. IV. S. 28—35 nachlesen. (Dlabacz II. 194.)

Lotscher, Abraham, Beisitzer der iglauer Meistersänger-Schule 1614, 1616, von ihm sind die meisten Lieder in der handschr. Sammlung von Meistergesängen des Wolf Bautner (Notizenbl. d. hist. Sekt. 1861 S. 79).

Loschmied, Anton. Kein hochstehender Staatsmann, kein ergrauter Krieger, kein mit äußeren Auszeichnungen beehrter Mann ist es, über dessen Tod der vaterländischen Zeitschrift berichtet wird: einen schlichten, einfachen Bürger haben sie zu Olmütz, am 5. Jänner 1842 begraben, einen Mann, der die Bestrebungen seines Lebens in zwei, gar sonderbar sich widerstrebende Hälften theilte.

Wäret Ihr des Morgens in seine Werkstätte getreten, und hättet Ihr den Meister Hufschmied gesehen, wie er mitten unter seinen Cyklopen, die

> Dröhnend unter sich mit Macht erhoben die Arme,
> Immer im Kreis' und drehen mit fester Zange das Eisen,*)

beim Schnauben des Blasbalges den Hammer und die rothglühenden Stäbe handhabte; ihr hättet nimmermehr gedacht, daß dieselbe Hand, gereinigt vom Ruße der Arbeit, Nachmittags einem Instrumente schmelzende Töne zu entlocken wußte,

*) Illi inter sese magna vi brachia tollunt
In numerum, versantque tenaci forcipe ferrum.

das so oft unter den Händen eines musikalischen Tagwerkers nur bestimmt zu sein scheint, in irgend einem Tanzsaale mühsam die Tonica und Dominante zu dem Dideldumdey eines Walzers zu rumpeln.

Ja, der Contrabaß war es, der Mentor der Instrumente, der unter den Capriolen seiner Schützlinge rüstig und unverrückt auf dem Pfade der Klänge fortschreitet, die Schwärmer mit ernstem Tone zusammenhält und wie ein liebender Hirt unter seine Leitung ruft; der Contrabaß, oder die alte, ehrliche, deutsche Baßgeige war es, die sich unser Hufschmied auserwählt, die er hegte und pflegte, und auf der er sich eine allgemein anerkannte Kunstfertigkeit zu erwerben wußte.

Seit langer Zeit fand keine musikalische Production von einiger Bedeutung in Olmütz statt, zu welcher man den geachteten Violinisten nicht zugezogen, in welcher man ihn nicht beschäftigt hätte, und es gewährte ein eigenes Vergnügen, den kleinen, freundlichen Mann zu beobachten, wie er mit wahrer Seelenfreude den linken Arm um das gewaltige Instrument spannte, und eifrig, bewaffneten Auges, den Noten folgend, mit dem rechten wacker darauf herumstrich, eine kräftige Stütze aller wirkenden Tonzeuge; oder wie er als geübter Konzertist die humoristischen Variationen über das nationale Thema „Nepudu domu" unter lautem Beifallsrufen vortrug, und durch die schönen Flageoletttöne seines Instrumentes die Zuhörer bezauberte. Der gewaltige Contrabaß gehorchte dann wunderbar schnell der Hand seines Herrn; aus dem tiefsten Grollen zwang er sich plötzlich in die zartesten Flötenklänge hinauf, wetteifernd an Schmelz mit der Violine, und verläugnete so ganz seinen ursprünglichen Charakter, die Unbeholfenheit seines Gefüges. Losschmied war in der That Virtuos auf dem Contrabasse, und mehre kompetente Musikkenner trugen kein Bedenken, ihn als einen wackeren Nacheiferer des rühmlich bekannten Hindle zu bezeichnen.

Aber nicht allein den Bogen wußte der Verstorbene zu führen; er verstand es auch, mit seltener Geschicklichkeit schadhafte Streichinstrumente auszubessern und wieder herzustellen. Violinen, Tenor-Geigen, Violoncello's und Contrabässe, die von ihm einer durchgreifenden Kur unterworfen worden, wurden stets gesucht und bevorzugt. Er besaß auch eine beträchtliche Sammlung solcher Instrumente, darunter manche Raritäten, wie z. B. eine Geige ohne Resonanzboden u. s. w.

Bescheidenheit und Gutmüthigkeit war der Hauptzug seines Charakters, verbunden mit einer kleinen Schattirung von Liebe zum Sonderbaren. Als ihn einst nach einer öffentlichen Produktion ein Freund versicherte, daß in Mähren seines Gleichen kaum zu finden, antwortete der Angesprochene, den Schmeichler parodirend, mit gravitätischer Kopfbewegung und ernstem Blicke: „Sagen Sie vielmehr in Europa!"

Er unterhielt nebst Andern auch eine innige freundschaftliche Verbindung mit dem Kapellmeister des k. k. 3. Artillerie-Regiments, Herrn Skácel, welche sich so weit erstreckte, daß er nie anders eine öffentliche Produktion auf seinem Instrumente wagte, als wenn Letzterer dabei zugegen war. Schon das Bewußtsein, daß derselbe in der Nähe, wenn auch ihm nicht sichtbar, verweile, gab ihm eine eigenthümliche Entschlossenheit.

Geboren zu Olmütz den 26. August 1774, genoß er nebst seinem Bruder eine ziemlich gute Erziehung, die auch die Kenntniß des Französischen umfaßte, und die sein Vater, ebenfalls Hufschmied in Olmütz, dadurch zweckmäßig zu schließen glaubte, indem er den Jüngling zu dem damaligen Thürmermeister Jacob Gschlad in die Lehre gab. Hier widmete er sich mit Eifer der Musik, wurde diplomisirt, wandte sich aber hierauf plötzlich nach Wien, um daselbst den Veterinärkurs durchzumachen, von dessen ebenfalls guter Beendigung das betreffende Diplom Zeugniß gibt. Von Wien begab er sich nach Hannover, um dort das Schmieden der Anker zu erlernen, aus welcher Veranlassung er es liebte, später bei Ausfertigung von Urkunden zu seiner Unterschrift manchmal den Beisatz zu machen: „Huf-, Kur- und Ankerschmied". Von Hannover zurückgekehrt, übernahm er die Führung des väterlichen Gewerbes, verheirathete sich jedoch wie seine übrigen Geschwister, nicht, um dadurch dem Vater, der Witwer geworden war, und aus Liebe zu seinen Kindern keine zweite Ehe schloß, diesen Beweis von Großmuth zu vergelten, welcher Umstand ihm auch erlaubte, sich mit ungehinderter Vorliebe seiner Lieblingsneigung zu überlassen, und eine Fertigkeit zu erlangen, die im Kampfe mit häuslichen Sorgen auf dem mühsamen Terrain des Gewerbes wohl kaum zur Entfaltung gelangt sein würde.

Seine Zurückgezogenheit war Ursache, daß sein Wirken in der Musik außer Olmütz nur wenig öffentlich bekannt wurde, obwohl sich im größeren Theile Mährens sein Ruf von Mund zu Mund fortpflanzte. So viel erhoben, wirkte er zu Schönberg und Brünn bei musikalischen Akademien zu wohlthätigen Zwecken mit. Die Akademie in Brünn, bei welcher sich Losschmied producirte, fand über Veranstaltung des damaligen Herrn k. k. Feldstabsarztes Dr. Friedrich, im December 1833, unter Leitung des Herrn Kapellmeisters Rieger, zum Vortheile des Witwen- und Waisen-Institutes des bewaffneten Bürgercorps statt, und war außerordentlich besucht. Was Losschmied's Mitwirkung betrifft, so spricht sich ein Referent in der Wiener allgem. Theater-Zeitung vom 2. Jänner 1834, Nro. 2, darüber nachstehend aus: „Auch ein Dilettant aus Olmütz ließ sich auf dem Contrabaß, und — so ungewohnt für das Publikum, und so schwierig die concertante Behandlung dieses Instruments ist — mit vielem Beifall hören, so daß er nach dem Schluß noch einmal erscheinen mußte."

So lebte er als Mensch geachtet, als Gewerbsmann geschätzt, als Künstler geehrt, und verdient immerhin eine Erwähnung im vaterländischen Blatte, das ja die Würdigung einheimischer Talente mit in den Umfang seiner Aufgabe zieht. Obwohl ein durchgreifender Vergleich hier keines Falls statt haben kann, so erinnert sein Leben doch in einigen schwachen Zügen an das Geschick jenes genialen Quintin Messis, den die Liebe aus einem Grobschmied zu einem der berühmtesten Maler der niederländischen Schule erhob, einer Schule, die nur der italienischen an Herrlichkeit weicht. Freilich war es bei Losschmied nicht die Liebe, die ihn zum Musiker, wie jenen zum Maler machte; man könnte also die Idee bei ihm nicht anwenden, die sich in einem Verse auf dem Grabmale des Q. Messis ausspricht: Connubialis amor ex mulcibre fecit Apellem.*) (B. A. Leitner, Mor. 1842 Nr. 8.)

*) Gattenliebe verwandelte rasch den Schmied zum Apelles.

Lukeš, Johann Ludwig. Zu Wildenschwert in Böhmen 22. Novemb. 1826 geboren, kam er, durch seine schöne klangvolle Stimme begünstigt, als Vocalist in das Augustinerstift St. Thomas nach Altbrünn, beendete dort die Gymnasial- und philosophischen Studien, und betrieb die Ausbildung im Gesange fleißig fort. Nun ging er nach Wien, hörte daselbst die Rechte und nahm Gesangsunterricht bei dem italienischen Meister Basadonna, und trat dann in die Akademie der Tonkunst ein, wo ihn der Gesangsdirektor G. Barth drei Jahre im classischen Gesange des Oratoriums und der höheren Oper unterwies. Zu gleicher Zeit trieb er auch andere zur Kunst in naher Beziehung stehende Studien, als Kunstgeschichte, Sprachen u. dgl. m. Am 1. October 1853 betrat er zum ersten Male in der Rolle des „Stradella" die Bühne und gefiel. Schon Ende December desselben Jahres kam er als erster Tenorist nach Prag, wo er sich bald zu einem ausgezeichneten Concertsänger ausbildete. Im Vortrage böhmischer Nationallieder vorzüglich, leistet er auch im Vortrage Mendelssohn'scher, Schubert'scher und Beethoven'scher Lieder Ausgezeichnetes. Eine seiner glänzendsten Rollen ist die Titelrolle in der čechischen Oper „Drátenik". Mehrere Gesangsvereine und der Prager Tonkünstlerverein haben ihn zum Ehrenmitgliede gewählt (Wurzbach XVI. 157).

Machek, Wilhelm, ein Organist und Chorregens zu Welehrad in Mähren, wo er noch im J. 1776 u. 1777 als Cisterzienser lebte. Im J. 1779 aber lehrte er die Redekunst auf dem Gymnasium zu Erlau in Ungarn, und that sich nach der Aufhebung seines Stiftes sowohl in der Musik, als in seinem Lehramte hervor. S. Catalog. Ord. Cisterc. Provinc. Bohem. (Dlabacz II. 243.)

Mareczek, Maximilian, geb. zu Brünn 1821, Schüler des Ignaz Ritter von Seyfried in Wien, componirte schon als 17jähr. Jüngling die Oper Hamlet (Text von Shakespeare), welche bei ihrer Aufführung in Brünn 1840 beifällige Anerkennung fand (Moravia 1840 Nro. 90, 94), beabsichtigte dann, zur Fortsetzung seiner musikalischen Studien nach Leipzig zu gehen, übernahm aber, noch nicht 20 Jahre alt, die Stelle eines Kapellmeisters am Theater in Agram (eb. 1841 S. 48), war bald darauf Kapellmeister in Bamberg, wo ihn der Harmonie-Verein zum Ehrenmitgliede und Konzertmeister ernannte (eb. 1842 S. 4), und auf einer Reise durch Frankreich, auf welcher Mad. Seidler in einem Konzerte zu Straßburg eine Arie aus seiner neuen Oper „Die Nibelungen" sang, er selbst zu Nancy eine französische Oper mit Beifall dirigirte und in Paris von Seite der großen musikalischen Autoritäten viele Theilnahme fand (eb. S. 195, 376), seine Ouverture „Agnes Sorel" glänzenden Erfolg hatte und die Herzogin von Nemours ihm für sein, ihr dedicirtes Lieder-Album eine goldene Feder verehrte (eb. S. 1843 S. 122, 194). Er war von Paris aus fleißiger Mitarbeiter der „Illustrirten Theater-Zeitung" und wurde 1845 auf die Zeit bis Ostern 1848 am königl. Theater in London, unter Lumley's Direction, als Kapellmeister und Kustos des musik. Archivs unter sehr günstigen pekuniären Bedingungen engagirt (eb. 1845 S. 128). Im Jahre 1855 war er Direktor der großen Oper in Philadelphia und New-York in Amerika.

Der österreich. Biograph Wurzbach berichtet (XVI. 439, Wien 1867, und

XIX. 300), Folgendes über ihn: Er wird auch Mraček und Mareček geschrieben. Er selbst befolgt auf seinen schriftstellerischen Arbeiten die Schreibweise Maretzek. M. führt ein ziemlich abenteuerliches Leben in Nordamerika. Er gab dort längere Zeit ein böhmisches Blatt: „Slavie", heraus, das der „Hlas", eine čechische in Prag erscheinende Zeitung, als amerikanische „Národní noviny" bezeichnet. Im Jahre 1862 kam er nach Europa, besuchte Böhmen und sein Heimatland Mähren und gab vor, auf Kosten der russischen Regierung an den Amur zu reisen, um die Uebersiedlung amerikanischer Böhmen in's Amurland zu vermitteln. Später unternahm er die Direction der italienischen Oper in New-York, und reiste im Jahre 1865 wieder nach Europa, um dort für sein Unternehmen die entsprechenden Kräfte zu gewinnen. Nachdem er Ole Bull und noch einige andere Künstler gewonnen hatte, bereiste er mit ihnen Neu-England und gab in den größeren Städten Concerte. Im letztgenannten Jahre griff er auch das bedeutendste amerikanische Blatt, den „New-York Herald", wegen der Diktatur, die es auf die Musikkritik in empörendster Weise übte, in zwei Briefen öffentlich an. Er führte darin Thatsachen vor, welche den Herald zum Schweigen brachten, wenngleich der zweite Brief unter den Enthüllungen Dinge enthält, welche auch dem Enthüller nicht eben zur Ehre gereichen. Man that einen Blick hinter die Coulissen, welche das ganze Misére der dortigen Theaterzustände enthüllten. Auch ist M. Verfasser eines sehr kurzweiligen Buches: „Crotchets and quavers, or revelations of an opera manager in America", d. i. Achtel- und Viertelnoten, oder Enthüllungen eines Operndirigenten in Amerika (New-York, 8°), das neben manchem Drolligen und höchst Spaßhaften auch Goldkörner treffender Bemerkungen und höchst praktischer Ansichten enthält. Nach den neuesten Mittheilungen aus New-York hat M., der dort noch immer (auch jetzt 1872) Impresario der italienischen Oper ist, im October l. J. die neue Saison mit Ronconi, Testa, Baragli u. A. eröffnet.

Mayer, Christian, in Mähren zu Meseritsch geboren im Jahre 1719, den 20. August. Ward im Jahre 1745, am 26. September Jesuit zu Mainz, da er zu Würzburg die akademischen Würden eher erhalten hatte. Er starb zu Heidelberg im Jahre 1783, am 16. April, als Mitglied der gelehrten Gesellschaften zu Mannheim, München, London, in Philadelphia, Bononien, Göttingen, und Naturae Curiosorum. Gerber sagt in seinem Lexikon der Tonkünstler S. 917, ausdrücklich, Mayer hätte sich durch die in vielen Stücken mit der fränkliniſchen Harmonika vorgenommenen Verbesserungen vorzüglich um die Musik verdient gemacht. Die andern Verdienste aber dieses vortrefflichen Mannes werden von unserm Pelzel in den böhmischen, mährischen und schlesischen Gelehrten und Schriftstellern aus dem Orden der Jesuiten, S. 238, 239, 240, beschrieben. (Dlabacz II. 292. S. Wurzbach XVIII. 91.)

Meinert, Jos. Georg, gest. 1844, der Sammler der alten teutschen Volkslieder in der Mundart des Kuhländchens, 1. B. Wien 1817. S. über ihn meine Geschichte der histor. Lit. Mährens u. Schlesiens, Brünn 1850, S. 348, Wurzbach XVII. 281.)

Mika, Johann Marian, geb. zu Prag 9. Februar 1754, gest. zu Iglau 3. März 1816, Prämonstratenser im Stifte Strahow, Professor der Moral-

Theologie an der prager Universität, seit 1804 Pfarrer bei St. Jakob in Iglau, Erzpriester und Schuldistrictsaufseher. Neben seiner vielseitigen Thätigkeit im Lehramte, in der Seelsorge und als Schriftsteller war er auch ein sehr geschickter Musikus, welcher selbst trefflich die Violine spielte und längere Zeit bei St. Benedikt in Prag die Kirchenmusik dirigirte. Von seinen eigenen Compositionen, unter denen mehrere Motetten, Salve Regina, Regina Coeli, Divertissements u. dgl. m. vorkommen, ist nichts im Drucke erschienen. Manches jedoch ist im Manuscripte noch vorhanden. (Wurzbach XVIII. 262, Dlabacz II. 318, österr. Encyklopädie III. 665.)

Mikscha, Ferdinand, geb. zu Brünn, erlernte die Orgelbaukunst bei dem rühmlich bekannten Orgelbauer Seibert in Wien und erlangte nach beendeter Lernzeit in seiner Vaterstadt Brünn das Befugniß als Orgelbauer, wo er auch im J. 1848 sein Geschäft eröffnete. Seine erste größere Arbeit war im Jahre 1855 die neue Orgel für die Pfarrkirche zu Poppowitz, welcher außer Herstellung von mehreren schadhaften Orgelwerken und anderen zu seiner Kunst in nächster Beziehung stehenden Werken die Aufstellung der neuen Orgel in Rossitz folgte. Der Ruf seiner Geschicklichkeit verbreitete sich bald im Lande, und M. erbaute die Orgeln für Malspitz, Konitz, für die Capelle der Strafanstalt Mürau mit je 8, für Steinitz mit 18, für Ohrosim mit 10 und Wlachowitz mit 9 Registern. Seine bedeutendste Arbeit bisher aber ist die Wiederherstellung und in weit vollkommenerer Weise bewerkstelligte Ausführung der Orgel zu St. Thomas in Brünn mit 39 klingenden Registern mit 2000 Pfeifen, welche nunmehr zu den schönsten Werken dieser Art im Lande zählt. M. hat dieses Werk im J. 1862 in kürzerer als Jahresfrist vollendet. (Wurzbach XVIII. 294.)

Mitis, Samuel, ein guter Musiker aus dem Prämonstratenserstift Bruck bei Znaim. Er kam zu Starozien in Mähren zur Welt, und erhielt seine Bildung in diesem Stifte, wo er zuerst als Sänger, dann aber als Instrumental-Musikus angestellt lebte. Im Jahre 1581 trat er in besagten Orden, das zweite Jahr darauf legte er den 4. März die Gelübde ab, und 1590, den 21. Nov. las er die erste Messe. Dann starb er zu Stignitz, am 31. October 1600, und wurde in Klosterbruck begraben. Sein Portrait kömmt in dem Brucker Kataloge vom J. 1578, wo alle Chorherren dieses ehemaligen berühmten Stiftes abgemalt sind, vor; und wird in der Joh. Peter Cerronischen Bibliothek zu Brünn aufbewahrt. (Dlabacz II. 325, Wurzbach XVIII. 372.)

Mitscha, Franz Adam Ritter von, geboren zu Jaroměřitz in Mähren 11. Jänner 1746, gest. 11. März 1811. Kam in jungen Jahren, als sein Vater k. k. Thürhüter bei Hofe wurde, nach Wien, wo er die Rechtsstudien vollendete und im Juni 1767 bei der ehemaligen k. k. böhmisch-österreichischen Hofkanzlei in Staatsdienste trat. Talente, Umsicht im Geschäfte und Eifer im Dienste veranlaßten seine Beförderung, die jedoch im Anbeginn nur langsam vorschritt. Am 5. December 1785 verlieh ihm die böhmisch-österreichische Hofkanzlei die Stelle eines Secretärs bei dem innerösterreichischen Gubernium in Graz; am 14. Feb. 1794 wurde er Kreishauptmann zu Bruck an der Mur. Als Westgalizien zu Oesterreich kam, wurde er am 5. Mai 1796 zum westgalizischen Gubernialrathe

befördert. Im Jahre 1798 zum Kreishauptmann von Sandomir ernannt, wurde er über sein Ansuchen dieses Postens enthoben und in gleicher Eigenschaft in den Kielcer Kreis übersetzt. Als mit Allerh. Entschließung vom 13. Mai 1803 die Vereinigung der politischen und Cameralverwaltung von Ost- und Westgalizien und zu diesem Zwecke die Einsetzung eines vereinigten Guberniums in Lemberg erfolgte, kam M. mit 20. October d. J. als Hofrath zur galizischen Landesstelle. In Kielce hat sein humanes Wirken und namentlich seine rastlose Thätigkeit, als es galt, den durch eine Feuersbrunst (am 24. Mai 1800) eingeäscherten Ort neu aufzubauen, ihm eine bleibende Erinnerung gesichert, die auch dann nicht geschmälert wurde, als der Kreis später zum Königreiche Polen geschlagen wurde. Sein Abschied, als er die Hofrathsstelle in Lemberg antrat, war auch das Signal zu einer Reihe von Beweisen innigster Theilnahme der gesammten Bevölkerung. Im Jahre 1805 erhielt er seine Bestimmung als Kreishauptmann in der Bukowina und wurde zugleich mit der Organisirung dieser Provinz beauftragt. Das zunehmende Alter und damit verbundene Kränklichkeit veranlaßten ihn jedoch, um Enthebung von diesem beschwerlichen Posten zu bitten, er kam sonach als Hofrath zur galizischen Landesstelle zurück. Nun stand ihm aber eine schwere und namentlich für ihn ereignißreiche Zeit bevor. Nachdem er in den Jahren 1807, 1808 und im verhängnißvollen 1809 das Landespräsidium geführt, trat mit dem Einmarsche der polnischen Truppen eine große Veränderung in allen Verhältnissen ein. M. wurde zunächst als Geißel behalten und abgeführt. Kurz zuvor aber, ehe ihn dieses Los traf, war es ihm gelungen, die Staatseffecten vor dem einrückenden Feinde in Sicherheit zu bringen und so mehrere Millionen ärarischer Gelder zu retten. 50,000 fl., obwohl Todesstrafe auf die Verheimlichung von Staatsvermögen gesetzt war, verwahrte er bei sich und so gut, daß er sie nach seiner Freigebung ungeschmälert abzugeben in der Lage war. Als er gefangen genommen worden, wurde er am folgenden Tage von seiner Gattin, seinen Kindern und Enkeln getrennt, und unter freiwilliger Begleitung seines Sohnes Raimund mit noch zehn anderen Geißeln nach Lublin abgeführt. In Zamosc wurden die Geißeln vom Pöbel verhöhnt und insultirt. Sechs Monate, vom 12. Juni bis 9. Dec. 1809, dauerte die Haft. Nachdem er die Freiheit wieder erlangt, erbat er sich, da er bereits 42 Jahre gedient, die Versetzung in den Ruhestand, auch wurde er, da er schon mit einem Allerhöchsten Handschreiben vom December 1808 das Ritterkreuz des Leopold-Ordens erhalten hatte, mit Diplom vom 13. September 1810 taxfrei in den erbländischen Ritterstand erhoben. Mehr noch aber als seine obbeschriebene, jedenfalls denkwürdige Dienstperiode haben seine Leistungen auf dem Gebiete der Kunst, und zwar in jener der Musik, Anspruch auf bleibende Erinnerung. M. hatte sich von Jugend auf vornehmlich selbst in der Musik ausgebildet und mit besonderem Erfolge das Studium der Harmonielehre betrieben. Er spielte mehrere Instrumente, als: Clavier, Violine, Viola, Violoncell, ersteres mit Meisterschaft, frühzeitig componirte er; Mozart selbst trug einige seiner Compositionen vor, und Kaiser Joseph II., als er mehrere derselben vorgetragen gehört, forderte ihn auf, sich ganz der Musik zu widmen und wollte ihn zur größeren Ausbildung auf Staatskosten reisen lassen. Seine Compositionen umfassen

Kirchen- und profane Stücke; die Anzahl der letzteren ist überwiegend. Die Zeit ihrer Composition fällt während seines Aufenthaltes in Wien und später in Graz; nach seiner Uebersetzung nach Galizien nahmen ihn die Geschäfte seines amtlichen Berufes zu sehr in Anspruch, um noch viel Zeit seiner Lieblingsneigung zuwenden zu können. Von seinen Compositionen sind bekannt zwei Opern, und zwar: „Bernardon, die Gouvernante", komisches Singspiel in zwei Acten, veranlaßt durch eine in Prag im Jahre 1761 aufgeführte Posse von Bernardon, unter welchem Namen der Komiker Joseph von Kurz in der Theaterwelt bekannt war; „Adrast und Isidore, oder die Nachtmusik", komische Oper in 2 Acten nach Molière; Begleitung: 2 Violinen, Viola, 2 Hoboen, 2 Hörner, 2 Fagotte, Picolo, 2 Trompeten, Pauken und Violoncell. Diese Oper wurde im Jahre 1780 im k. k. Hoftheater in Wien aufgeführt und gefiel ganz besonders dem Kaiser Joseph II., der dem jungen Tonkünstler ein ansehnliches Geschenk übersandte. In ihrer ursprünglichen Gestalt enthielt die Operette 27 Gesangstücke und jeder Act endete mit einem Duette; später, als Mitscha, seiner Bestimmung folgend, nach Graz übersiedelte, setzte er für jeden Act ein Finale, und in dieser neuen Gestalt wurde die Oper unter Mitscha's persönlicher Leitung im ständischen Theater zu Graz aufgeführt; — „David's fünfzigster Psalm", Oratorium, Mitscha's Schwanengesang; Begleitung: 2 Violinen, Viola, Flöte, 2 Hoboen, 2 Hörner, 2 Fagotte, Violoncello, Bässe. Das ganze Oratorium mit italienischem und deutschem, von Mitscha selbst bearbeitetem Texte, enthält zwölf Gesangstücke. Mitscha componirte dieses Tonwerk während seiner Gefangenschaft, und schickte die Partitur an die Kaiserin Maria Ludovica, des Kaisers Franz dritte Gemalin, mit der ehrfurchtsvollen Bitte, die öffentliche Aufführung in der Fastenzeit zu bewilligen, und den Ertrag unter die Witwen und Waisen der im letzten Kriege Gefallenen vertheilen zu lassen. Es kam jedoch nicht dazu. Erst zwei Jahre nach Mitscha's Tode, am 16. April 1813, wurde das Oratorium in Lemberg im Redoutensaale aufgeführt. Mitscha's Sohn Raimund hatte die Aufführung geleitet. Außer diesen größeren Gesangwerken schrieb M. noch Mehreres für den Gesang, darunter eine „Studenten-Cassation" (Serenade), für 2 Tenore, Baß und Chor für 14 Männerstimmen, mit Begleitung von 2 Hoboen, 2 Clarinetten, 2 Hörnern und 2 Fagotten, außerdem mehrere Arien für Sopran und Tenor, meist mit größerer Instrumental-Begleitung. Zahlreicher sind seine Compositionen für Instrumentalmusik, und zwar: 1) für das Orchester: 3 Symphonien in C-dur; — eine in C-moll; — 4 in C-dur, — 2 in G-moll, — 3 in B-dur, — 5 in D-dur, — eine in A-dur, — eine in A-moll, — 3 in F-dur, — 4 in Es-dur; — 2) Tänze: 12 Menuetten, — 26 Menuetten, — 12 deutsche Tänze; — 3) Concerte für die Violine: eines in F-dur (comp. 1777), — eines in A-dur (1777), — eines in D-dur (1780), — eines in G-dur (1781); — 4) Sextetten für die Violine: 6 Notturni in F, D, G, B, Es und C für 2 Violinen, 2 Violen, 2 Waldhörner und Baß; — 5) Quartetten und Terzetten für die Violine: sechs Quartetten in D, C, Es, F, A und G-dur; — ein Quartett in D-dur; — ein Allegro in B-dur, mit einem unvollendeten Adagio in Es-dur; alle diese Quartetten sind für 2 Violinen, Viola und Violoncell; Mitscha hat auch für Seine

Majestät den Kaiser Joseph II. Quartetten geschrieben, die sich wohl im Hof-Musikarchive vorfinden dürften; — Terzett in F-dur für 2 Violinen und Baß; 6) für die Flöte: sechs Quartetten oder Quintetten; — 7) für die Harfe: zwei Sonaten in C- und F-dur; — zwei Sonaten in G- und D-dur, diese und die vorigen für Joh. Nep. Grafen Dietrichstein gesetzt; — 8) für das Clavier: ein concertantes Divertissement in F-dur mit 2 Violinen, 2 Violen, 2 Hoboen, 2 Waldhörnern und Baß. Was den musikalischen Character von M.'s Compositionen betrifft, so war das Liebliche, Sanfte, Gemüthliche, Fröhliche darin vorherrschend, nahm er auch manchmal einen höheren Schwung, so kehrte er doch bald zu seiner ursprünglichen Lieblichkeit zurück. Genaue Kenntniß der Verhältnisse der Menschenstimme und der Behandlungsart der Instrumente beurkunden alle seine Arbeiten, und in der Gesangs-Composition war er vornehmlich darauf bedacht, daß die Wirkung des Gesanges nicht durch die Instrumentalbegleitung gedrückt oder überhaupt beeinträchtigt werde. M. war seit dem Jahre 1772 mit einem Fräulein Aurnhammer, Schwester der berühmten Clavierspielerin Josepha Bösenhönig verheirathet. Mitscha erscheint in verschiedener Schreibart, čechisch als Mića, dann als Micza, Mischa. Die wahre, deren er sich selbst bediente und in welcher er im Adels-Diplom erscheint, ist Mitscha. (Wurzbach XVIII. 373, Schilling IV. 713, Gaßner, 616, Bernsdorf II. 1007.)

Molitor, Bruno, ein Karthäusermönch aus den Tagen des Kaisers Joseph II., an den die Erinnerung erst in den jüngsten Tagen wieder aufgefrischt worden, als sein Großneffe, der tüchtige und bekannte Orgelbauer Molitor in Brünn, zu Anfang des Jahres 1857 daselbst starb. Bruno M. war Mönch im Kloster Karthaus bei Brünn und verbrachte nach Aufhebung seines Klosters durch Kaiser Joseph II. den Rest seines Lebens in einem Mönchskloster zu Brünn, wo er sich besonders mit Anfertigung kleiner, zu seiner Zeit bald beliebt gewordenen Orgelwerke, geeignet zur Uebung im Orgelspiele für reifere Jünglinge, beschäftigte. (Fremden-Blatt [Wien, 4°] 1867, Nr. 57.) (Wurzbach XVIII. 467.)

Moyses, Marzellinus, ein vortrefflicher Baßsänger aus dem Orden der barmherzigen Brüder. Er kam zu Laun 1731 zur Welt, trat in den Orden 1751, und legte das folgende Jahr darauf die Ordensgelübde ab. Dann starb er zu Brünn 1795, den 19. Oktober. Annal. Ord. FF. Misericordiae Prov. Bohem. (Dlabacz II. 340.)

Müller, Wenzel, geb. zu Tyrnau in Mähren 26. September 1767, gest. zu Baden bei Wien 3. August 1835. Sein Vater war Pächter eines herrschaftlichen Meierhofes zu Tyrnau und übersiedelte später nach Altstadt in Mähren. Wenzel, der in früher Jugend seinen Vater verlor, zeigte bald großes Talent für die Musik und erhielt den ersten Unterricht von dem Ortsschullehrer. Aber auch dieser wurde unterbrochen, als die Mutter nach ihres Mannes Tode genöthigt war, ihren bisherigen Wohnort zu verlassen und nach Kornitz zu ziehen, wo sie ein kleines Häuschen bewohnte. Daselbst setzte sein neuer Lehrer den Unterricht in der Musik, in welcher M. Ungewöhnliches zu leisten begann, fort. Denn bald spielte M. jedes Instrument, und ehe er noch die geringsten Kenntnisse im Generalbasse hatte, setzte er zu einzelnen Gesang- oder Instrumentalstimmen das ent-

sprechende Accompagnement. Im Alter von 12 Jahren componirte er bereits zur Primiz seines ältesten Bruders, der sich dem geistlichen Stande gewidmet hatte, eine Messe, welche, obgleich sie in manchen Puncten noch sehr mangelhaft war, doch über die Begabung des Jungen gerechtes Staunen erregte. Der Dechant Meixner in Mährisch-Trübau erkaufte sich das Eigenthum derselben um ein mäßiges Honorar, nur in der Absicht, um den Eifer des jungen Componisten für das Studium des Generalbasses zu beleben. Bald darauf kam Müller in das Benediktinerstift Raigern bei Brünn. Hier bot sich ihm genug Gelegenheit, seine musikalischen Studien fortzusetzen und der Composition nach Herzenslust sich hinzugeben. Er erlernte im Stifte alle Blasinstrumente und schrieb verschiedene Harmoniestücke zu Tafel- und Nachtmusiken zu besonderen Feierlichkeiten, auch mehrere Kirchenstücke, bei welch' letzteren ihm der tüchtige Regenschori Maurus Haberbauer hilfreich zur Seite stand. Müller's Talent hatte ihm die Liebe des damaligen Prälaten Ottmar gewonnen, und als dieser einmal nach Johannesberg in Schlesien, der Residenz des Breslauer Bischofs Grafen Schafgotsche, zu Besuch sich begab, nahm er Müller mit. Der Breslauer Bischof, ein Freund der Musik, hielt eine Capelle, deren Director Niemand geringerer war, als der seiner Zeit so beliebte Violinspieler und Compositeur Ditters von Dittersdorf. Der Prälat von Raigern erlaubte Müller'n längere Zeit daselbst zu bleiben, und nun wurde Dittersdorf sein Freund und Lehrer. Thatsächlich spiegelt sich auch in Müller's Werken deutlich der Einfluß, den Dittersdorf auf ihn geübt. Zugleich wurde seine Neigung für den Kirchenstyl, die übrigens nie vorherrschend gewesen, völlig zurückgedrängt. Als bald darauf Müller nach seiner Rückkehr nach Raigern Brünn und dort das Theater besuchte, zog ihn die unter der damaligen Direction Waitzhofer's mit Vorliebe gepflegte Operette vor Allem an, und nun war es sein einziger Wunsch, im Orchester eine Anstellung zu erhalten. Er erhielt endlich auch als dritter Violinspieler eine Stelle, jedoch mit äußerst geringem Gehalte und überdieß unter der Bedingung, eine Operette zu schreiben. Der Brünner Professor Zemank (richtig Zehnmark) lieferte ihm das Libretto, „das verfehlte Rendezvous, oder die weiblichen Jäger", und nun machte sich M. an seine Arbeit, die er auch bald beendete. Die Composition war ganz im Dittersdorf'schen Style gehalten und fand allgemeinen Beifall, für Müller selbst aber hatte sie die erfreuliche Folge, daß er sofort zum zweiten und gar bald zum ersten Capellmeister vorrückte, und er zählte damals erst sechzehn Jahre. Diese Erfolge ermuthigten den jungen Tonkünstler, auch fand er an Anton Baumann und an Waitzhofer's Nachfolger in der Direction, Bergopzoomer, beide später Mitglieder der Wiener Bühne, zwei Männer, die sein Talent förderten, und ihm rathend und leitend zur Seite standen. Müller von seiner Seite war auch bemüht, sich zu vervollkommnen und dieses Streben ward in seinen folgenden Arbeiten auch bald bemerkbar. Um diese Zeit besuchte Kaiser Joseph, der auf seiner Rückkehr aus Rußland begriffen war, Brünn und wohnte der Aufführung einer Müller'schen Operette bei. Die Composition fand solchen Beifall bei dem Kaiser, daß dieser nach dem Componisten fragte, und als er die näheren Umstände in Erfahrung gebracht, den Entschluß aussprach, den jungen Müller auf kaiserliche Kosten nach Italien reisen zu lassen, wo er seine

Compositionsstudien vollenden sollte. Leider vereitelte der bald darauf erfolgte Tod des Kaisers diesen Plan und wieder kam, wie so oft, ein Unglück nicht allein, das Brünner Theater brannte innerhalb Jahresfrist zweimal ab und gleich den Schauspielern und Sängern ward auch Müller brotlos und genöthigt, sich ein neues Engagement zu suchen*). Ehe er ein solches fand, nahm er den Antrag zu einer Kunstreise durch Deutschland und Italien, den ihm Willmann, der pensionirte Musikdirector des Grafen Johann Palffy, gemacht, bereitwillig an und so kam M. mit der Willmann'schen Familie nach Wien. In Wien traf er mit seinem Brünner Freunde Baumann, der jetzt Mitglied der Marinelli'schen Bühne war, zusammen. Baumann war bereits in mehreren von Müller componirten Operetten, welche in Wien sehr gefallen hatten, aufgetreten. Die Anwesenheit des jungen Componisten bot Baumann Gelegenheit, den Director Marinelli auf den vielversprechenden Tonkünstler aufmerksam zu machen. Dieser Schritt blieb nicht ohne Erfolg. Müller gab seine Weiterreise mit Willmann auf und wurde im Jahre 1786 Capellmeister bei Marinelli, der das Leopoldstädter Theater dirigirte. Erst neunzehn Jahre alt, betrat Müller hoffnungsvoll und schaffenslustig seinen neuen Wirkungskreis in der Kaiserstadt. Anfänglich hatte er aber kein großes Glück. Seine Operetten gingen gerade nicht spurlos, aber doch ohne besonders großen Beifall zu erregen, über die Bretter. Nicht so war es, als im Sommer 1795 seine Oper: „Das Sonnenfest der Braminen" zur Aufführung gelangte und über alle Maßen gefiel. Nun war das Eis gebrochen und Müller's Ruf gesichert. In kurzen Zeiträumen folgten: „Der Fagottist", „Pizzichi", des Fagottisten zweiter Theil, „Das Neusonntagskind", „Die Schwestern von Prag", Opern, welche außerordentlich gefielen, die Runde über ganz Deutschland und Müller's Namen allgemein bekannt und beliebt machten. Ohne Unterbrechung blieb Müller bis zum Jahre 1808 in Wien und schrieb während dieser Zeit, die vielen anderen Compositionen ungerechnet, an die achtzig Opern, Singspiele, Operetten und Pantomimen. Im Jahre 1808, als seine Tochter Therese, die als Madame Grünbaum sich den Ruf einer der ersten Sängerinnen Deutschlands erworben hatte, am ständischen Theater in Prag engagirt wurde, folgte auch er einem Rufe dahin und blieb fünf Jahre, bis 1812 dort. Aber in Prag war Müller ein Fisch auf trockenem Sande; einige wenige Singspiele und davon den größeren Theil componirte er für auswärtige Bühnen, und damit hatte seine Thätigkeit während der Prager Expositur ein Ende. Treffend schildert Riehl diese Episode in Müller's Leben mit folgenden Worten: „man berief den seltsamen Meister, der nach Devrient's Ausdruck die Wiener Possen in jedes deutsche Ohr geheftet, daß Niemand sich derselben erwehren konnte, als Operndirector nach Prag in eine weit glänzendere und vortheilhaftere Stellung. Kaum aber hatte er sich eine Weile diesem höheren Wirkungskreise hingegeben, so ward es ihm unheimlich, es duldete ihn nicht länger bei der vornehmen Capellmeisterei, er wurde krank am Heimweh nach seinen Volkspossen und hatte nicht Rast noch Ruhe, bis er in die Beschränkung

*) In der Zeitangabe dürfte ein Irrthum obwalten, denn Kaiser Joseph starb erst 1790 und das Theater brannte 1785 und 1786 ab.

der Leopoldstädter Bühne zurückgekehrt war. Das ist der ganze Müller, wie er in seinen unschuldigen, genügsamen, aus dem Volksmunde genommenen Liedweisen leibt und lebt, der sich bei seiner Bänkelsängerei bescheidete, der sich in ihr nur heimisch und glücklich fühlte". Sobald aber Müller wieder nach Wien zurückgekehrt war und seinen Capellmeisterposten im Leopoldstädter Theater eingenommen hatte, da begann seine alte Rührigkeit und Schaffenslust und er blieb Capellmeister dieser Bühne noch 22 Jahre bis an seinen Tod unter allen, seit Marinelli's, des Gründers dieser Bühne, oft veränderten und in den letzten zwei Decennien nichts weniger als besonders günstigen Verhältnissen. Noch an die hundertdreißig Stücke componirte M. in dieser Zeit und darunter mehrere, die sich eines außerordentlichen Beifalls erfreuten, wie z. B. „die Entführung der Prinzessin Europa", die Parodie „Tancredi", „Faust's Mantel", „der Schatten von Faust's Weib", die moderne Wirthschaft", „die Fee aus Frankreich", „Aline, oder Wien in einem andern Welttheile", „der Barometermacher auf Reisen", „die musikalische Schneiderfamilie", „die schwarze Frau", „Moisasur's Hexenspruch", „der Alpenkönig und der Menschenfeind", „die gefesselte Phantasie", „Frau von Drescherl" u. a. Müller war 68 Jahre alt geworden, als er, im Hochsommer 1835, zu Baden bei Wien einem Nervenfieber erlag. Die Summe seiner dramatischen Compositionen erhebt sich nach sorgfältiger Aufsuchung seiner Werke auf 224 Opern, Operetten, Singspiele und Pantomimen. Außer diesen schrieb er eine nicht minder große Menge kleinerer Compositionen, als Ouverturen, Entreacte, Menuette und Tänze für die Redoute, dann Harmoniestücke, Cantaten, Symphonien, Messen, darunter eine große Messe für die PP. Serviten in der Roßau und ein großes musikalisches Kriegsgemälde in vier Sätzen mit Chören und türkischer Musik, das in Prag am 24. Juni 1810 von der Prager Tonkünstler-Gesellschaft zum Vortheile ihres Versorgungs-Institutes aufgeführt wurde. Müller war im Leben freundlich und heiter, ein biederer, rechtlicher, ordnungsliebender, in seinen Handlungen stets sehr consequenter Mann. Sein ungetrübter, unverstimmter Character spricht sich auch in seinen Compositionen aus, die jeden, der sie hörte, zum Frohsinn stimmten, und originell erdacht, verständlich und leicht sangbar waren. Der alte Haydn selbst sagte von ihm, daß er unnachahmlich, in seinem Genre ihm keiner gleich war und wohl schwerlich Jemand wieder gleichen würde. Wohl ist nach seinem Tode noch viel wienerische Volksmusik geschrieben, aber Müller bisher von keinem seiner Nachfolger erreicht worden. Als man ihn in Baden zu Grabe trug, geschah es unter den Tönen eines Chores und eines Trauermarsches, den Niemand geringerer als Conradin Kreuzer zu des dahingegangenen Capellmeisters Begräbnißfeier componirt hatte, und in welchen eben so sinnig als rührend die Melodie des durch ganz Europa gesungenen Liedes von Müller: „Lieber kleiner Gott der Liebe" verwebt war. Wie schon bemerkt worden, war eine Tochter Müller's, Therese, nachmalige Grünbaum, eine berühmte Sängerin ihrer Zeit, die deutsche Catalani genannt, und auch deren (1814 zu Prag geborne) Tochter Karoline längere Zeit die Zierde der Berliner Oper, die sich im J. 1844 mit dem Braunschweigischen Hofschauspieler Bercht verheirathete, dem sie nach Braunschweig folgte, wo sie lange Zeit als Musiklehrerin thätig war. Die letzten sieben Lebens-

jahre lag sie schwer krank darnieder, bis sie der Tod am 26. Mai 1868 von ihrem Leiden erlöste. Wenzel Müller's Witwe lebte — oder lebt noch — in Wien in den dürftigsten Umständen. Sie mußte zwanzig Jahre hindurch als Dienstmagd ihr spärliches Brot mühsam sich verdienen, und als sie durch Blindheit gezwungen, auch nicht mehr dienen konnte, befand sie sich in solcher Armuth, daß im Jahre 1862 für dieselbe im Sperlsaale (am 17. November) eine Wohlthätigkeits-Akademie gegeben werden mußte. (Wurzbach XIX. 407—415, wo auch das vollständige Verzeichniß der Müller'schen Compositionen, die Quellen seiner Biographie und seine Charakteristik von Riehl zu finden sind; Dlabacz II. 352—54, österr. Encyklopädie III. 730, Schilling V. 43—46, Gaßner 632, Bernsdorf II. 1063, Reißmann [d. deutsche Lied] 102.)

Müller, Adolph, geb. zu Tolna in Ungarn 1801, empfing den ersten musikalischen Unterricht bei Rieger in Brünn, wo er schon in seinem 8. Jahre Concerte auf dem Pianoforte im Redoutensaale vortrug, später bei den Bühnen zu Prag, Lemberg, Brünn und seit 1823 in Wien engagirt, nachher äußerst fruchtbarer Compositeur, bis 1868 von 579 Theater-Compositionen. (Siehe über ihn Wurzbach XIX. 328—338, Schilling V. 40, Gaßner 631, Bernsdorf II. 1053.)

Naß, Franz, ein ausgezeichneter Violinspieler, geb. 1791 zu Johannisberg, einem Städtchen in Schlesien, in welchem damals, besonders durch Dittersdorf's Wirken, viel Sinn und Geschmack für Musik herrschte. Der Chordirector Batka daselbst beschäftigte sich viel mit dem Knaben Franz, der eine wunderschöne Sopranstimme und überhaupt viel Lust und Talent zur Musik hatte, und brachte ihn so weit, daß er mit 12 Jahren eine Stelle beim Chor der Sandkirche in Breslau erhielt. Bald machte sein Gesang in Kirchen und Konzerten Aufsehen, auch im Violinspielen vervollkommnete er sich unter Försters Leitung so, daß er in seinem vierzehnten Jahre in einem öffentlichen Konzerte Proben von seiner Fertigkeit ablegen konnte. Neben seinem Musiktreiben vernachlässigte er aber auch seine Schulbildung nicht: er besuchte das katholische Gymnasium in Breslau, und wurde dann nach Absolvirung desselben als erster Violinist beim Chore der Sandkirche angestellt. In eben dieser Zeit kam Spohr zum ersten Male nach Breslau und entzückte unsern N. so außerordentlich, daß er beschloß, noch eine Zeitlang unter der Leitung des genannten Meisters zu studiren. Zu dem Ende reiste er nach Gotha und genoß ein Jahr lang Spohr's gediegenen Unterricht. Nach Breslau zurückgekehrt, trat er wieder in seine Stelle bei der Sandkirche und machte von Zeit zu Zeit Reisen, deren eine ihn z. E. auch nach Wien führte, wo sein Spiel einen glänzenden Erfolg hatte. Seine höchste Blüthezeit fällt in das Ende der zwanziger Jahre. In eine günstige pekuniäre Lage gekommen, betrieb er zu Ende der dreißiger Jahre die Musik mehr zum Vergnügen und ganz nach seiner Neigung, in seinem Hause fleißig der Quartettmusik pflegend und nur hin und wieder noch öffentlich in Wohlthätigkeits-Koncerten auftretend. (Hofmann, die Tonkünstler Schlesiens, Breslau 1830, S. 324, Schilling V. 122, Gaßner 640, Bernsdorf III. 9.)

Negedly, Placidus, ein Cisterzienser aus dem Stifte Saar, wo er die Chorregensstelle 1759, 1767 und noch 1776 mit Beifall bekleidete. S. Catalog. Ord. Cisterc. Provinc. Bohem. (Dlabacz II. 368.)

Neuwirth, August, geb. zu Iglau im August 1754, gest. zu Wien 1826, hatte nach beendeten medicinischen Studien die Doctorwürde erlangt und sich als praktischer Arzt in Wien seßhaft gemacht, wo er viele Jahre in der Vorstadt St. Ulrich seine Praxis ausübte. In seinen Mußestunden übte N. Musik; ein Zeitgenosse Jos. Haydn's, stand er mit diesem Tonheros in freundschaftlichen Beziehungen; N. war auch Besitzer einer auserlesenen Sammlung musikalischer Werke und Instrumente und hat sich als Begründer des Kirchenmusik-Vereins in der Wiener Vorstadt St. Ulrich eine bleibende Erinnerung gesichert. Er starb daselbst im hohen Alter von 72 Jahren. (Wurzbach XX. 308.)

Niemetz, Bernard, ein sehr guter Sopranist von Olmütz. Im Jahre 1737 that er sich in dem bei den Jesuiten zu Olmütz am 15. April aufgeführten großen Oratorium: Passio Domini nostri Jesu Christi in Golgotha consummata, hervor. (Dlabacz II. 391.)

Nemetz, Andreas, geb. zu Chwalkowitz, einem Dorfe in Mähren, 14. November 1799, gest. zu Wien 21. August 1846. Seine Eltern waren arme Bauersleute, welche der Sohn später viele Jahre lang bis an seinen Tod unterstützte. Schon als Knabe zeigte er großes Talent zur Musik, und um seine Neigung, Violine zu spielen, zu befriedigen, verfertigte er sich selbst ein Instrument, das einer Violine ähnlich sah und ihr ähnliche Töne hervorbringen sollte, dem jedoch so nicht war. Als ihn der Vater in die Dorfschule schickte, lernte er dort etwas Musik; aber erst in Kremsier bei dem Stadt-Turnermeister Leopold Kunerth erlangte er gute Kenntnisse in der Musik und erlernte er auch die deutsche Sprache. Um der Militärstellung zu entgehen, begab er sich später nach Ungarn, lebte vom Unterrichtertheilen einige Zeit in Oedenburg, von wo er sich nach Wien begab, wo er im Orchester des Hof-Operntheaters als Posaunist angestellt wurde und fünf Jahre in dieser Stellung verblieb. Nun trat er als Capellmeister in das Infanterie-Regiment Landgraf Hessen-Homburg Nr. 19, in welchem er durch 18 Jahre, bis an seinen im Alter von erst 47 Jahren erfolgten Tode, diente. N. war ein tüchtiger, gründlich gebildeter Musikus, der namentlich die Blasinstrumente mit Meisterschaft behandelte. Ueberdieß spielte er auch Clavier, Guitarre und Violine. Er hatte mehrere Tänze und Märsche u. dgl. M. für Militärmusik componirt, überdieß aber mehrere theoretische Werke für den Unterricht in jenen Instrumenten, auf denen er Meister war, herausgegeben, und zwar eine „Hornschule für das einfache, das Maschinen- und das Signalhorn" (Wien, Diabelli); „Neueste Trompetenschule" (ebd.) und „Neueste Posaunenschule" (ebd.). Als sein verdienstlichstes Opus aber wird seine „Allgemeine Musik-Schule für Militärmusik" (Wien, Diabelli) bezeichnet; das darin enthaltene Arrangement und die Harmonisirung für Militärmusik der Haydn'schen „Volkshymne" nimmt jedoch der ehemalige Armee-Capellmeister A. Leonhardt (vergl. Allgem. Wiener Musik-Zeitung 1845, Nr. 34, S. 135) als seine Composition in Anspruch. (Wurzbach XX. 182, Schilling V. 143, Gaßner 645.)

Niemetzky, Daniel, geb. zu Saar in Mähren 13. Februar 1762, gest. zu Brünn 1820, Arzt und Naturforscher, auch ein großer Freund der Musik, spielte selbst vortrefflich Piano und Violine und schrieb Mehreres für diese Instrumente, wovon jedoch nichts im Stiche erschienen ist. (Czikann 111, öster. Encykl. IV. 51, Wurzbach XX. 347.)

Neruda, eine Künstler-Familie, gebürtig aus Mähren. Es waren ursprünglich zwei Brüder und zwei Schwestern, von denen die beiden letzteren, Maria und Wilhelmine, als Virtuosinen einen Ruf erlangten, daß sie mit dem berühmten Geschwisterpaare Milanollo wetteiferten. Später aber erscheint meist Wilhelmine allein genannt, deren Ruf als Violinkünstlerin bald weit verbreitet war. — Wilhelmine (geb. zu Brünn um das J. 1839), ist die Tochter des Domorganisten zu Brünn und erhielt gleich ihren Geschwistern den Unterricht in der Musik, in der sie bald Ungewöhnliches leistete, von ihrem Vater. Bereits im J. 1845, damals ein sechsjähriges Mädchen, ließ sich Wilhelmine in Brünn auf der Violine öffentlich hören, während ihre damals zehnjährige Schwester Maria — diese Schwester wird auch hie und da irrthümlich Amalie genannt — sie auf dem Fortepiano begleitete. Der Erfolg war ein überraschend günstiger. Um das seltene Talent zu verwerthen, begab sich die Familie auf Kunstreisen, besuchte die größeren Städte Oesterreichs und Deutschlands, überall mit ihren Concerten schöne Erfolge erzielend. Im Jahre 1852 begab sich die Familie nach Rußland und ließ sich in St. Petersburg hören, aber dort starb einer der Brüder eines plötzlichen Todes. Nun besuchten sie die verschiedenen Länder des Continents und kamen im Jahre 1862 in die nordischen Königreiche, wo sie in Stockholm allein 38 Concerte gaben; darauf begaben sie sich nach Kopenhagen, fanden daselbst bei Hof die freundlichste Aufnahme, der König, Prinz Friedrich und Prinzessin Anna zeichneten die Familie aus und Wilhelmine erhielt für ihr virtuoses Spiel von dem Könige die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft. Gleich günstige Erfolge feierten sie in Christiania. Aus dem Norden kehrten sie wieder in ihre Vaterstadt Brünn zurück, wo das Quartett Neruda ebenso von Musikkennern geschätzt wurde, wie in Wien die Quartette Hellmesberger's und Laub's. Im Jahre 1864 löste sich jedoch das Quartett Neruda auf, ein Sohn folgte einem Rufe an das Orchester des k. Hoftheaters in Kopenhagen. Der Anstand bei seiner Anstellung, den man in seiner Eigenschaft als „Oesterreicher" — es war zur Zeit des Dänenkrieges — anfänglich finden wollte, wurde durch den Minister-Präsidenten Monrad beseitigt. Wilhelmine aber verheirathete sich mit dem schwedischen Hof-Capellmeister Ludwig Normann, mit welchem die Trauung zu Brünn am 27. Jänner 1864 stattgefunden hatte und dem sie nun in ihre neue Heimat nach Stockholm folgte. Der König hatte schon im J. 1862 die junge Künstlerin zur Hofvirtuosin ernannt. (Wurzbach XX. 190. S. dazu die Moravia 1845 S. 235, 1846 S. 243, 1847 S. 10, 382, 503, 539; gemäß der hier gegebenen Nachrichten erhielt die Wilhelmine N. den Unterricht vom brünner Musiklehrer von Infeld, machte es die Hochherzigkeit einer hochgestellten Frau in Brünn, welche den Genius des Kindes erkannt hatte, möglich, daß sie zur weiteren Ausbildung nach Wien kommen konnte, und verließen Wilhelmine und Amalie N. und mit ihnen ihr Bruder Viktor

(Mignon-Violoncelliſt) als Dritter im Bunde im Auguſt 1847 mit ihren Eltern Wien, um eine Kunſtreiſe über Prag und Carlsbad durch Norddeutſchland und Belgien nach Paris zu unternehmen; in dieſem Jahre traten ſie in Breslau und Prag auf.)

Neſwadba, Ernſt, geboren zu Brünn, ein Verwandter (?) des aus ſeiner Wirkſamkeit am brünner Theater im beſten Andenken ſtehenden Kapellmeiſters Joſeph N. (geb. zu Vyskeř in Böhmen 1824, ausgezeichnet als Kapellmeiſter in Prag, Berlin, Hamburg, Darmſtadt, und Liedercompoſiteur. S. Wurzbach XX. 225, brünner Zeitung 1861 S. 625), in Wien weiter gebildet, gewann in den Concerten, welche er 1839 und in den 1840ger Jahren in Brünn, Olmütz, Prag gab (Moravia 1839 S. 724. 1841 S. 12, 16, 309, 381, 401, 1842 S. 28, 64, 1843 S. 56), ſchon in jugendlichem Alter den Ruf eines tüchtigen Violinvirtuoſen, wurde in Prag als ein aufgehender Stern, dem eine ſchöne, glänzende Zukunft in Ausſicht ſtehe, begrüßt.

Niger, Peter, ein Organiſt aus Schleſien gebürtig, hielt ſich um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Mähren, ſpäterhin auch in Böhmen auf. Er war ein vertrauter Freund des guten Dichters und Schulrektors zu Proßnitz in Mähren Joachim Hinko, dem er das Leben Jeſu vom hl. Bonaventura ſchenkte. (Dlabacz II. 391.)

Nigrin, Klemens, ein berühmter Sänger von Switawa, jetzt Zwittau in Mähren gebürtig. Er war ein mähriſcher Bruder, lehrte zu Kyjow (Gaya) an der Schule, und dann iſt er zu Königgrätz in Böhmen als Prediger geſtorben. Johann Kampanus verfertigte ihm folgende Grabſchrift:

Svitava me genuit, Moravûm Kyjovia fovit,
Nunc mea Hradecium contegit ossa Solum.
Pieridas, Patiam, Sacra, Cantor, Scriba Sacerdos,
Juvi, auxi, colui, voce, Stylo, calamo.

S. M. Joan. Campani, Vodniani Centuriae duae Charitum, seu Epigrammatum ad Maecenates, et amicos scriptorum. Pragae typis Haeredum M. Danielis Adami. 1600, in 8. f. 8. (Dlabacz II. 392.)

Nowotny, Joſeph Andreas, geb. (nach dem Taufbuche) am 3. April 1778 zu Kaunitz (ehem. Kaurimer Kreiſes) in Böhmen, ein Sohn des dortigen Schuſters Johann Nowotny und ſeiner Ehegattin Katharina, kam im Jahre 1801 nach Namieſt als Bedienter des Grafen Heinrich von Haugwitz. Da dieſer an N. eine beſondere muſikaliſche Begabung bemerkte, ſendete er denſelben nach Wien zur Ausbildung auf zwei Jahre. N. genoß dortſelbſt den Unterricht im Violoncello von Kraft, und in der Harmonielehre von Albrechtsberger.

Nach ſeiner Rückkehr von Wien wurde N. in der Capelle des Grafen Haugwitz zuerſt als Celliſt, ſpäter als Muſikdirektor und zugleich als Hauslehrer des Grafen verwendet.

Noch als herrſchaftlicher Bediente verehelichte ſich N. am 11. Juni 1805 mit Anna Nebuſchka, Tochter des Schuhmachers Franz Nebuſchka in Namieſt (laut Trauungsſchein).

Im Jahre 1811 erlangte N. durch Verwendung des Grafen die durch Be-

förderung des Lehrers Holeček nach Altbrünn in Erledigung gekommene Stelle eines Schullehrers in Namiest, auf welche er jedoch in Folge eines Zerwürfnisses mit dem Grafen am 28. März 1820 resignirte und nach Brünn übersiedelte.

Hier ertheilte er anfänglich Musik-Unterricht, und verwendete sich als Cellist im Theater.

Durch Verwendung des damaligen kommandirenden Generals, in dessen Familie er den Musik-Unterricht gab, erlangte N. am 1. Februar 1821 die Stelle eines unobligaten Fouriers beim 3. Artillerie-Regimente, wurde am 1. April 1854 zum Rechnungs-Accessisten 2. Classe, und am 1. März 1856 zum Rechnungs-Accessisten 1. Classe befördert und starb am 13. März 1856 im Alter von nahe 78 Jahren.

N. bildete in Brünn zahlreiche Schüler in der Musik.

Derselbe besaß vorzügliche theoretische Kenntnisse in der Harmonielehre. Sein Satz in der Composition war rein, mehr streng als elegant. Im Umgange mit Musikern war er offenherzig, stets bereit, Belehrung und Auskunft zu ertheilen, jedoch etwas eigensinnig und konnte Widerspruch nicht gut vertragen.

N. wirkte auch als ausübender Musiker bei allen sich ergebenden Gelegenheiten durch sein hervorragendes Spiel auf dem Violoncello, dann als Musik-Director, namentlich durch öftere Leitung der Kirchenmusik in der Augustiner-Stiftskirche St. Thomas in Altbrünn. Durch eine Reihe von Jahren war er Mitglied (als Cellist) eines vorzüglichen Streichquartettes in Brünn im Vereine mit dem Regenschori von St. Jakob Leopold Streit, dem Hauptschullehrer Hočička und dem Instrumentenmacher Wutzelhofer.

Compositionen: Während seines Aufenthaltes in Namiest schrieb N. zwei Pastoralien: „Narodil se Kristus Pán“ und „Vítej milé Jesulátko“. — Im Archive des Augustinerstiftes St. Thomas in Altbrünn befinden sich folgende Kirchencompositionen: 1. Graduale in C, 4 Singst. und Orchester; 2. Salve in Es, 4 Singst. und Orchester; 3. Terzetto in E, 2 Tenori, 1 Baß-Soli, 4 Singstimmen und Orchester; 4. Offertorium in Es, Tenor-Solo, 4 Singstimmen und Orchester; 5. Offertorium pastorale in G, 4 Singstimmen, Trompeten-Solo und Orchester; 6. Offertorium in F, 4 Singstimmen, Trompeten-Solo und Orchester.

Außerdem schrieb N. „6 böhmische Lieder“, Gedichte von Trnka, für Singstimme und Clavierbegleitung (erschien im Stiche); „Cantate“ zur Feier der can. Visitation in Kirhau durch Bischof Gindl, 4stimmiger Chor mit Orchester; „Festgesang“ zu Ehren des Prälaten Cyrill Napp, 4stimmiger Chor mit Orchester; „Die Psalmen Davids“, 1 Singstimme mit Orgelbegleitung; „Mehrere böhmische Gesänge“, gedichtet vom Pfarrer Fritschay in Obřan, 1 Singstimme mit Clavierbegleitung. (Vom Stadtrathe Peyscha in Brünn mühsam zusammengebracht.)

Orschel, Johann Georg, ein Musikus, von Breslau gebürtig, lernte die Musik bei Michael Kirsten; dann kam er in die Dienste des Grafen Zierotin, der ihn nach Wien geschickt, um da von Frey und Rossetti in der Violine, so wie

auch von Fux in der Composition Unterricht zu nehmen. Im Jahre 1732 hielt er sich bei einem Grafen in Olmütz auf. S. Walther's musikalischen Lex. S. 454. (Dlabacz II. 415. S. das Folgende.)

Orschler (Gerber und Andere schreiben unrichtig Orsler), Joh. Georg, im Jahre 1698 zu Breslau geboren, erhielt den ersten musikalischen Unterricht beim Organisten Kirsten, trat darauf als Page in die Dienste des Grafen Zierotin, und reiste auf dessen Kosten nach Wien, wo er bei Frei und Rosetti die Violine und bei Fux die Composition studirte. Seit 1730 hielt er sich in Olmütz bei einem Grafen auf; wurde darauf Capellmeister beim Fürsten von Lichtenstein, und um 1758 erster Violinist in der kais. Capelle zu Wien. Obgleich von ihm nichts öffentlich durch den Druck bekannt geworden ist, so hat er dennoch viel componirt. Zu seinen gelungensten Sachen rechnet man: „4stimmige Synfonien für die Kirche", 24 Violintrio's und 6 Solo's. Uebrigens zeichnete er sich mehr noch als Violinspieler, denn als Componist aus. Allgemein zählte man ihn zu den ausgezeichnetsten Virtuosen seiner Zeit. Sein Todesjahr scheint in die Zeit von 1766 bis 1770 zu fallen. 1762 war er bestimmt noch am Leben. (Schilling V. 314, Gaßmann 668, Bernsdorf III. 96.)

Ottawa, Hermann, ein Augustiner an der St. Thomaskirche in Brünn, von Wischau in Mähren gebürtig. Er starb als Chorregens seines Stiftes, den 28. November 1722, im 25. Jahre seines Alters. Necrolog. ejusd. Monasterii. (Dlabacz II. 418.)

Pacher, Joseph Adalbert, geb. zu Daubrawitz in Mähren 29. März 1818. Sein Vater war landgräflich Fürstenberg'scher Oberamtmann. Der Dorfschullehrer ertheilte dem Knaben, der Talent für Musik zeigte, Unterricht im Piano, auf der Flöte, Violine und im Gesange. Im Jahre 1828 kam er auf das Gymnasium zu Mährisch-Trübau, 1829 auf jenes zu Olmütz und seit dieser Zeit hörte auch aller Musikunterricht auf. Nur wenn er bei Bekannten ein Clavier traf, fand er Gelegenheit zu spielen, und indem er sich fleißig auf's Notenabschreiben verlegte, machte er sich mit den Compositionen aller Art und verschiedener Meister bekannt. Nach beendeten Gymnasialclassen kam er im Jahre 1834 nach Brünn, wo er die philosophischen Studien begann. Die Bekanntschaft, welche P. in Brünn mit dem geschickten Clavierlehrer Anton Hübel machte, förderte ihn sehr in seinen musikalischen Kenntnissen. Um diese Zeit componirte P., ohne den geringsten Unterricht in der Theorie der Musik erhalten zu haben, eine Menge Walzer, welche in zahlreichen Abschriften cirkulirten, versuchte sich sogar in Clavier-Concerten mit Quartettbegleitung, in Variationen, Liedern u. dgl. m. Nach beendeten philosophischen Studien, im September 1835, begab sich P., der indessen seinen Vater durch den Tod verloren hatte und nun auf sich selbst angewiesen war, nach Wien, um die Rechte zu studiren. In Wien hörte er zum ersten Male Virtuosen spielen und vor Allem begeisterte ihn Thalberg. Die ganze Liebe zur Musik, durch die jahrelangen Studien zurückgedrängt, schlug nun mächtig empor, und als Conradin Kreutzer das Talent des Jünglings anerkannte und bei fleißigen musikalischen Studien ihm auch eine Zukunft voraussagte, ließ P. das juridische Studium

fallen und widmete sich ausschließlich der Musik. Um sich, da er mittellos, fortzubringen, gab er Unterricht in verschiedenen Gegenständen und in der Musik, dabei nahm er selbst Unterricht in der französischen Sprache und bei Gottfried Preyer in der Harmonielehre und im Contrapuncte. So hatte er mehrere Jahre ernstlich gearbeitet und auf Zureden seiner Freunde ließ er sich bei Karl Haslinger in einer Soirée am 6. April 1843 hören, zwei Wochen später trat er in einem Concerte des Fagottisten Braun zum ersten Male öffentlich auf. Das Urtheil eines Kenners über seine Leistung in diesem Concerte bestimmte P., seine musikalischen Studien ernstlich fortzusetzen, und zu diesem Zwecke wurde er ein Schüler des berühmten Anton Halm und machte große Fortschritte. Schon in seinem ersten eigenen Concerte, das er am 15. December 1844 im Musikvereinssaale gab, zeigte sich der Fortschritt, den P. gemacht. Der Erfolg war ein glänzender. Er machte nun Kunstreisen, zunächst in seinem Vaterlande. Einer Einladung nach Petersburg konnte er nicht folgen, da mittlerweile, 1846, die polnischen Unruhen ausgebrochen waren, er ging also nach Deutschland, wo er in verschiedenen Staaten und an drei fürstlichen Höfen mit Erfolg Concerte gab. Längere Zeit setzte P. seine Kunstreisen fort, dann aber kehrte er nach Wien zurück, wo er sich dem Unterrichte in der Musik widmete und zugleich als Compositeur fleißig war. Die Opus-Zahl seiner Compositionen erhebt sich bereits bis zu 70, welche Nummer sein Werk: „Le Contraste. Fant. Caprice." trägt. Es sind Etuden, Variationen, Tänze (Polka, Valses u. dgl. m.), Concertstücke mit den üblichen Benennungen des heutigen Virtuosenthums, als: „Nocturne", Op. 6, — „La Danse infernale", Op. 14, — „La Blondine, Valses", Op. 20, Nro. 1, — „La Brunette, Polka", Op. 20, Nr. 2, — „Le Ruisseau, Etude de Salon", Op. 34, — „La Violette", Op. 49, — „Les eclairs. Melodie et Etude", Op. 62 u. s. w. Von seinen übrigen Compositionen sind anzuführen: „Etudes de Salon", Nr. 1—5, Op. 3, 7, 10; — „Sechs Octav-Uebungen", Op. 11, — „Die Perlenschnur, große Etude in elegantem Style", Op. 23, — „Die Debutanten. Variationen im leichten Style", Nr. 1—3, Op. 32 und 48, — „Melodienschatz. Auswahl der beliebtesten Melodien", Op. 36, Nr. 1—9, — „Oesterreichische Volkshymne, variirt", Op. 37, — „Volkslieder für das Piano", Op. 69, Nr. 1: „Mein herziges Dirndl"; Nr. 2: „Traute Heimath"; Nr. 3: „Wenn ich in der Früh aufsteh". Pacher ist ein tüchtiger Musiklehrer und als solcher sehr gesucht, als Virtuos gehört er der soliden Schule an, die, von Künsteleien absehend, den Geist eines Tonwerkes in sich aufnimmt und wiederzugeben sucht; als Componist nennen ihn Kenner gefällig und anmuthig. Er hat sich mit der Tochter des Malers Johann Tobias Kärgling, Henriette, verheirathet, die selbst die Malerkunst ausübt und seit ihrer Verheirathung sich Kärgling-Pacher nennt. (Wurzbach XXI. Wien 1870, S. 162. S. über ihn und seine Productionen in Brünn und Olmütz die Moravia 1845 S. 67, 79, 82, 102. 1846 S. 84, 1847 S. 16, 51, auf einer Kunstreise in Weimar erkrankt, unter unsäglichen Leiden und Mühen nach Olmütz gebracht, von der lebensgefährlichen Krankheit gänzlich hergestellt, nach Wien zurückgekehrt.)

Pautsch, Auguſtin, ein Prieſter aus dem Dominikanerorden zu Langenau in Böhmen, den 7. Mai 1749 geboren. Seit dem J. 1779 lebte er zu Olmütz als Organiſt an der Kirche ſeines Ordens. S. Catalog. Ord. Praedicator. (Dlabacz II. 434.)

Pazdirek, Gotthard (welchen Vornamen er 1856 bei dem Erſcheinen des 1. Heftes ſeiner Lieder zum Künſtlernamen erleſen hat), iſt am 18. Jänner 1839 in Drahanowitz in Mähren geboren, als zweitälteſter Sohn des dortigen Volksſchullehrers Joſef Pazdirek, zeigte ſchon in ſeinem 6. Lebensjahre eine auffallende Neigung zu jedem wie immer gearteten muſikaliſchen Spektakel, fing an Clavier und Violine zu ſpielen, ſang und machte ſogar Compoſitionsverſuche, was Alles unter der Aufſicht ſeines muſikaliſchen Vaters geübt wurde.

Seine Singſtimme entwickelte ſich zu einem ſehr umfangreichen, volltönenden Sopran — er machte muſikaliſch immer mehr Fortſchritte und wurde, 9 Jahre alt, in eine deutſche Schule nach dem Piariſten-Collegium Altwaſſer geſchickt, um dort vor Allem die Kenntniß der deutſchen Sprache zu erlangen. Er fand unentgeldliche Aufnahme in dem Kloſter, mußte dafür Sängerdienſte in der Kirche verrichten, welcher Umſtand auf ſeine fernere muſikaliſche Entwicklung von weſentlichen Folgen begleitet war.

Der Piariſt Pater Adauct, welcher Organiſt und Lehrer war, nahm ſich ſeiner an, hielt ihn fleißig zum Clavierſpiele an und beaufſichtigte auch ſeine Compoſitionen.

Er ſchrieb zumeiſt Kirchenmuſik, welche auch aufgeführt wurde, wobei er den Dirigentenſtab ſchwang. Er dirigirte, ſang und ſpielte Violine, präludirte auf der Orgel, wobei Pater Adauct das Pedale zu ſpielen pflegte, weil Pazdirek mit ſeinen jugendlichen Füßen nicht bis zum Pedale hinab reichen konnte.

Nach Abſolvirung der zwei deutſchen Claſſen in Altwaſſer kam er nach Olmütz, wo er als bereits in dem ganzen olmützer Umkreiſe rühmlichſt bekannter Sängerknabe als Fundatiſt Aufnahme bei St. Mauriz fand.

Hier war es außer dem Regens-Chori Auguſt Kourzil vornehmlich der ausgezeichnete Orgelſpieler und Contrapunctiſt Eduard Kunerth, deſſen Kunſt ihn umſtrickte. Er bekam Unterricht bei dieſem herrlichen Künſtler und componirte unter ſeiner Anleitung fleißig darauf los. Meſſen, Gradualien und Offertorien in Menge wurden geſchrieben und auch fleißig zur Aufführung gebracht, wobei er gewöhnlich der Hauptmitwirkende war; denn er dirigirte, ſang und ſpielte Violine oder Viola oder was ſonſt lückenhaft beſetzt war. Um dieſe Zeit lernte er auch faſt alle anderen Inſtrumente kennen.

Nach vierjährigem Aufenthalte, Abſolvirung der erſten Gymnaſialclaſſeu, kam er nach Wien, um ſich weiteren Studien hinzugeben. Jahre gingen dahin — indeß gab er die Gymnaſial- und ſonſtige Studien auf und widmete ſich dem Muſikaliengeſchäfte. Profeſſor Simon Sechter leitete ſeinen muſikaliſchen Unterricht fort, er lernte eigentlich erſt unter ſeiner ſtrengen Leitung die muſikaliſche Kunſt gründlich kennen. Im Jahre 1863 erhielt er das erſte Künſtler-Staatsſtipendium, im darauffolgenden das zweite. Dieſe Anerkennung ſpornte ihn zu ernſtem Schaffen an. Er verſuchte ſich nun in jedem Genre der muſikaliſchen Compoſition. So

entstanden Messen, Gradualien, Offertorien, große Cantaten für Solo-Chor und Orchester, ein Clavier-Quintett, Concert-Ouverturen, eine Menge Lieder, Chöre und Clavierstücke.

Im Ganzen erschienen bis zum Jahre 1871 an 60 Werke, welche den verschiedensten Gattungen der Composition angehören. Die Hofcapelle, unter Herbeck's Leitung, führte wiederholt Messen auf. Das rühmlichst bekannte Florentiner-Quartett verbreitete zwei Werke, ein Clavier-Quintett und ein Andante ongarese mit Variationen und Scherzo. Die Gesangvereine machten die Chorwerke mehr oder weniger bekannt u. s. w.

Seit dem Jahre 1868, in welchem Pazdirek ein Musikalien-Verlagsgeschäft gründete, befaßt er sich mehr mit andern Componisten, als mit sich selbst. Er hat bis zum heutigen Tage an 400 Werke veröffentlicht, deren Mehrzahl auf junge, strebsame und begabte Tonsetzer entfällt. So manches opus 1 hat seit seiner Thätigkeit als Verleger das Licht erblickt; sein Hauptaugenmerk ist ausschließlich der Qualität zugewendet. Sein Verlag erfreut sich heute schon eines großen Ansehens. Mit dem Schlendrian hat er aufgeräumt.

Peter, A., Gymnasial-Professor in Troppau. Von ihm ist: Volksthümliches aus Oesterr. Schlesien, 1. B., Troppau 1865, enthält Kinderlieder und Kinderspiele, Volkslieder und Volksschauspiele, Sprichwörter (S. die österr. Wochenschrift 1865, 6. B. S. 373—5), 2. B., eb. 1867, enthält Sagen und Märchen, Bräuche und Volksaberglauben.

Pilhatsch, Dominik, olmützer Domcapellmeister. Ueber ihn nnd die olmützer Musikzustände gibt die (uns nicht zur Hand befindliche) wiener Musikzeitung von 1844 S. 124, 128 Nachricht.

Pitter, Bonaventura Joseph, zu Hohenbruck, böhmisch Tržebechowicze, 1708 am 5. November geboren, war in seiner Jugend ein vortrefflicher Altist an der Benediktiner-Stiftskirche zu Braunau, wo er die Humaniora gehört, und sich noch mehr in der Tonkunst gebildet hat. Hernach starb er als postulirter Prälat des Benediktiner-Stifts zu Raigern in Mähren, den 15. Mai 1764. Seine weitschichtigere Lebensbeschreibung kann man im 4. Theile der Abbildungen böhmischer und mährischer Gelehrter und Künstler, S. 143—151 nachlesen, wo auch seine gelehrten Verdienste angerühmt werden. (Dlabacz II. 468, österr. Encyklopädie IV. 229, meine Geschichte der histor. Lit. M. u. Schl., Dudik's Gesch. des Klosters Raigern.)

Piwonka, Bernard, ein Benedictiner aus dem Stifte Raigern in Mähren, den 28. Februar 1756 geboren. Er war noch 1796 Chorregens an der Kirche seines Stiftes, und hat sich um die Kirchenmusik nicht wenig verdient gemacht. S. Catalog. Ord. S. Benedict. Prov. Bohemiae. (Dlabacz II. 469.)

Plachy, Anton, geb. 1760 zu Klenowitz, gest. 1820, Schullehrer in Dub, Compositeur in Kirchenmusik, sehr verdient um das Orgelspiel in Mähren, bildete Tausende von Schülern (S. über ihn die Wiener Musik-Zeitung 1843 S. 193—4).

Plachy, Wenzeslaus, geboren zu Klopotowitz in Mähren den 4. September 1785; wurde von seinem Onkel, Anton Pl. unterrichtet, kam als Jüngling nach

Wien, woselbst er sich durch den freundschaftlichen Umgang mit Hummel, Förster und Caudella ausbildete, Clavier-Lectionen gab und 1811 den Organisten-Dienst in der Kirche des Piaristen-Collegiums erhielt. Von seiner Arbeit sind 70, meistentheils sehr gefällige, im leichen Style gehaltene Pianoforte-Werke erschienen, darunter aber auch eine brav gearbeitete Missa, ein Graduale und zwei Tantum ergo. —

Die Claviersachen von Plachy bestehen meist in kleinen Rondos, Sonatinen, Variationen ꝛc. und sind, mit Auswahl, beim Unterrichte besonders in der That sehr vortheilhaft zu verwenden, indem sie hier das Angenehme mit dem Nützlichen und Zweckmäßigen verbinden, was Schülern und Lehrern die Arbeit so bedeutend erleichtert. Durchschnittlich sind sie alle leicht, und für einigermaßen vorgeschrittene Anfänger ganz passend. (Schilling V. 479, Gaßmann 688, Bernsdorf III. 199.)

Platzer, Joseph, ein angehender Tonkünstler, ließ sich 1802 in Prag auf dem Pianoforte und auf der Violine mit Rosina Grosmanu, ebenfalls einer angehenden Tonkünstlerin aus Wien, in mehreren Gesellschaften hören. Meusel führt in seinem Künstlerlexikon vom Jahre 1809, in 8. B. 2, S. 132, einen Joseph Franz Platzer, der zu Wien 1786 geboren war, als Musikdirector bei den Opern am städtischen Theater zu Brünn in Mähren an. Ist vielleicht der von mir angeführte derselbe? Er schrieb Variationen, Arien und Duette (Dlabacz II. 467).

Podleska, Anna Aquinata, eine Dominikanerin aus dem Kloster zu Alt-Brünn. Sie kam zu Beraun 1754 am 12. Februar zur Welt, wo ihr Vater als Müller lebte. Dieser schickte sie nach Auhonicz zu seinem Anverwandten in die Schule, der ihr so guten Unterricht im Singen gab, daß sie schon damals Messen und Arien auf dem Chore gesungen hat. Nach dem kam sie in die Singschule des berühmten Tenoristen Adalbert Brichta nach Prag, bei dem sie einige Jahre Unterricht genommen, und es zu einem so hohen Grade der Vollkommenheit gebracht hat, daß er es wagen durfte, mit ihr und ihrer Schwester Elisabeth außer Böhmen eine musikalische Reise zu machen. Er reiste also im Jahre 1776 nach Wien, wo sich beide mit ihrem Lehrmeister hervorgethan haben. Nach einem kurzen Aufenthalte gingen sie nach Brünn, und der Beifall, den sie dort erhalten haben, bahnte der ältern Schwester Anna, hernach Aquinata genannt, den Weg zur Erfüllung ihres Berufes. Sie wurde bald darauf in das Jungfrauenkloster des Dominikaner-Ordens daselbst aufgenommen, in welchem sie bis auf die Auflösung desselben gelebt hat. Hierauf kehrte sie in ihr Vaterland zurück, und lebte einige Jahre mit ihren Eltern in Prag. Ihr Vortrag war munter, correct, ungezwungen und angenehm, und sie wußte die schwersten Arien bis zur Verwunderung aller Anwesenden vorzutragen. Ihr Lehrmeister war im J. 1771 auch der meinige. (Dlabacz II. 478.)

Pohl, ein Musikdirector zu Kunstadt in Mähren. Im J. 1801 hat er die von Thomas Fritschay herausgegebenen katholischen Kirchenlieder in Musik gesetzt, welche Franz Kraus zu Brünn in 5 Kupfer-Quartblättern geliefert hat. Sie werden in meiner Sammlung aufbewahrt. (Dlabacz II. 482.)

Pokorny, Gotthard, ein trefflicher Violinist und Organist, in Böhmisch-Brod 1733 am 16ten November geboren, wo er zum ersten Lehrmeister in der Musik den verstorbenen Wenzel Wrabecz, damaligen Schulrektor, hatte, bei welchem er auch hernach als Schulgehülfe einige Jahre lebte. Hierauf verließ er seine Vaterstadt, und nahm eine musikalische Reise in's Ausland vor; da er aber nach Brünn kam, und eine Gelegenheit fand, sich daselbst in der Tonkunst bilden zu können, blieb er so lange da, bis er im Jahre 1760 als Kapellmeister an der St. Peterskirche angestellt wurde. Er verheirathete sich mit einer Brünnerin und zeugte eine Tochter, die als eine virtuose Violin- und Fortepianospielerin daselbst angesehen worden. Ja sogar der berühmte Mozart, da sie sich in seiner Gegenwart auf beiden Instrumenten hören ließ, gab ihr seinen Beifall. Ich selbst hatte das Glück, sie und ihren Vater im J. 1788 den 15. September zu Brünn in ihrer Wohnung zu hören. Dieser würdige Mann schrieb viele Messen, Litaneien und Vespern, wie auch einige Concerte für die Violine, und Partien für den Flügel. Im Jahre 1793 besuchte er zum letztenmal seine Vaterstadt, und die Hauptstadt Prag, wo ich abermal des Vergnügens genoß, ihn bei mir in unserm Stifte Strahow zu verehren. Er starb den 4. August 1802, im 69. Jahre seines Alters. S. Gerber's Lexikon der Tonkünstler und meinen Versuch eines Verzeichnisses der böhm. Tonkünstler in von Riegger's Statistik von Böhmen. Heft XII. S. 271, 271. (Dlabacz II. 482, Schilling V. 495, Gaßmann 690, Bernsdorf III. 207.)

Pokorny, Johann Ferdinand, Chordirektor in Iglau, geboren 1797 zu Chudenic in Böhmen, gest. zu Iglau 3. März 1870 im 73. Jahre mit Hinterlassung von 4 Söhnen und 2 Töchtern. Wir hatten (heißt es in einem Artikel aus Iglau vom 23. Februar 1870 im „Mähr. Correspondenten" 1870 Nr. 47) am verflossenen Sonntag Gelegenheit, ein in seiner Art seltenes Fest zu feiern, dessen Bedeutung nicht nur für den hiebei Gefeierten und dessen Angehörige eine große war, sondern durch Nebenumstände eine weitgreifende für jeden Freund der Musik nicht nur in unserer Stadt, sondern auch in unserem engeren Vaterlande Mähren überhaupt geworden ist. Dieses Fest war der 50jährige Gedächtnißtag der musikalischen Wirksamkeit des hiesigen Regenschori Herrn Joh. Ferdin. Pokorny in Iglau. Der hiesige Männergesangverein, dessen Ehrenmitglied der Jubilar seit 1852 ist, erachtete es daher für eine angenehme Pflicht, demselben am Vorabende des Festes (den 19. Februar) ein Ständchen in seiner Wohnung darzubringen, an welchem sich, da es die Räumlichkeiten nicht erlaubten, 16 der besten Sänger als Vertreter des Vereines betheiligten. Am Festtage selbst wirkte der ganze Verein in einer Festmesse von Horak mit und brachte eine Hymne von Belke als Einzelnvortrag beim Offertorium zur Aufführung. Daß es an Gratulationen nicht fehlte, darf als selbstverständlich vorausgesetzt werden.

Dieses vorausgeschickt, dürfte es wohl von Interesse sein, die wichtigsten Daten aus dem musikalisch-thatenreichen Leben des Jubilars in gedrängter Uebersicht den geehrten Lesern Ihres Blattes mitzutheilen. — Joh. Ferdinand Pokorny, geb. im J. 1797 zu Chudenic bei Klattau in Böhmen, erhielt seine erste musikalische Bildung von seinem Vater, der in dem genannten Orte die Stelle eines

Oberlehrers bekleidete, und setzte dieselbe in Prag zuerst als Sängerknabe im königlichen Stifte Strahow und nach absolvirten philosophischen Studien unter Anleitung tüchtiger Fachmänner fort. Im Jahre 1819 wurde in Iglau der erste und lange Zeit einzige Musikverein in's Leben gerufen, für welchen Pokorny durch den damaligen iglauer Bürgermeister Anton Keller in der Eigenschaft eines artistischen Directors und Gesanglehrers gewonnen wurde, und welches Amt er am 20. Februar 1820 antrat. Von dieser Zeit an bis zur Sistirung dieses Kunstinstitutes am 24. April 1862 hat er nicht weniger als 435 öffentliche Productionen, Akademien genannt, geleitet und sich bei vielen derselben auch als Concertsänger betheiligt. Seit dem Jahre 1836 versieht er das Amt eines Regenschori an den drei in Iglau bestehenden Pfarren und jedes Jahr ist es eine der angelegentlichsten Sorgen desselben, außer gediegenen Messen 2c. auch in der Charwoche ein Oratorium in möglichst präciser Weise zur Aufführung zu bringen. Durch mehr als 20 Jahre bekleidete der Jubilar die Stelle eines Theater-Capellmeisters unter den Directoren Reisinger, Hanno 2c., wo er die größten Opern der damaligen Zeit, wie „Don Juan", „Zauberflöte", „Johann von Paris", „Zampa", „Freischütz" 2c. unter großem Beifalle aufführte, wie denn überhaupt damals das Theater besser gewesen sein soll, als selbst das in Brünn. Auch die Stelle eines Musikdirectors der Schützencapelle und eines Chormeisters bei dem ersten 1848 gegründeten, aber durch die Reaction nach kurzer Lebensdauer unterdrückten Männergesangverein bekleidete Herr Pokorny mit Erfolg.

In gerechter Anerkennung der vielfachen Verdienste, die sich der Jubilar um die musikalischen Zustände unserer Stadt erworben hat, erhielt derselbe schon im Jahre 1830 das Ehrenbürgerrecht der Stadt Iglau, und im Jahre 1852 ernannte ihn der zweite, bis heute noch bestehende Männergesangverein zu seinem Ehrenmitgliede.

Mögen diese angenehmen Erinnerungen dem noch körperlich wie geistig rüstigen Herrn Pokorny, der durch traurige Familienereignisse sich jetzt in einer ziemlich gedrückten Stimmung befindet, wenigstens einige Zerstreuung bieten, da sie ihm das Bewußtsein zu erzeugen im Stande sind: Ich habe nicht umsonst gelebt, ich habe meine Pflicht redlich erfüllt. (Wenige Tage später war er todt.)

Prochaska, Georg, zu Bur(t?)schowitz in Mähren den 19. Jänner 1752 geboren. Durch mehrere Jahre dirigirte er die Musik an der Kirche seines Ordens zu Obrowitz mit vielem Beifall; nach der Aufhebung des Stiftes aber verließ er dieselbe; und starb in seinem Vaterlande am 13. Juni 1807. (Dlabacz II. 511.)

Prochaska, Georg, k. k. niederösterreichischer Regierungsrath, Doktor der Medicin und Professor der Anatomie und Physiologie an der hohen Schule zu Wien, zuerst derselben Professor zu Prag. Er wurde zu Lispitz in Mähren am 10. April 1749 geboren. Er malte in Oel und besaß große Fertigkeit in der Musik. S. Meusels Künstlerlexikon v. J. 1808 u. 1809, in 8. B. 2. S. 160. (Dlabacz II. 511, österr. Encykl. IV. 297.)

Prokop, Georg, von Lilienwald, ein vortrefflicher Tenorsänger zu Iglau, von Geburt ein Böhme. Schon im Jahrr 1788 hielt er sich da als Doctor der Medizin auf, dermal ist er aber als Besitzer eines Landgutes, so wie auch des

dortigen Posthauses daselbst bekannt. (Dlabacz II. 513.) Er wurde 1797 wegen Behandlung der kranken Soldaten geadelt, 1807 in den Ritterstand erhoben (Megerle S. 245, II. 171), erkaufte 1807 das Gut Fußdorf bei Iglau um 80,000 fl., später auch die Herrschaft Hrachowteinitz in Böhmen, und starb am 16. März 1828 (Wolny VI. 178.)

Protze, Wolfgang Johann, ein Prämonstratenser-Chorherr aus dem Stifte Hradisch bei Olmütz, war zu Rohrsdorf in Böhmen am 2. October 1710 geboren. Er dirigirte die Musik an der Kirche seines Stiftes durch viele Jahre und starb 1775, den 10. Februar daselbst. Ob er etwas für die Musik geschrieben, ist nicht bekannt. S. Catal. Canoniae Gradicensis v. J. 1754 in 8. (Dlabacz II. 516.)

Puschmann, ein Böhme und sehr guter Violinist bei der Capelle des olmützer Erzbischofs zu Kremsier, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Er war aus der Gegend des Berges Besig in Böhmen gebürtig. Wo er aber entweder lebt? oder gestorben, ist nicht bekannt. Er hat sich noch im Jahre 1780 durch ein handschriftliches Violinconcert bekannt gemacht. S. meinen Versuch eines Verzeichnisses der böhm. Tonkünstler in v. Riegger's Statistik von Böhmen. Heft XII. S. 273. (Dlabacz II. 522.)

Questenberg, Graf Johann Adam von, ein vortrefflicher Lautenspieler. Er lebte zu Wien, den größten Theil seines Lebens brachte er auf seinen Gütern in Mähren zu, wo er sich noch im Jahre 1730 auf seinem Instrumente hervorgethan, und allmöglich die Tonkunst auszubreiten sich bemüht hat. Auf seine Veranstaltung wurden manche Oratorien zu Brünn mit vielem Ruhme aufgeführt. S. Barons Untersuchung des Instrumentes der Laute. S. 77. Walthers musik. Lexikon (Dlabacz II. 526, I. 260). Er starb als k. k. geheimer Rath und Kämmerer, der letzte Mann des gräflich v. Questenberg'schen Geschlechtes, im Juli 1762 und seine Herrschaft Jarmeritz überging an die Kaunitze (Wolny III. 279).

Richter, Franz Xaver, geboren zu Holleschau in Mähren am 1. December 1709, und gestorben zu Straßburg als Capellmeister am dasigen Münster am 12. September 1789, war ein ausgezeichneter Componist, besonders im Kirchenstyle. Vor seiner Anstellung in Straßburg lebte er um 1760 als Kammermusikus zu Mannheim. Zu jener Zeit wurden zu Nürnberg und Paris mehrere Musikwerke von ihm gestochen, namentlich Clavier- und Violintrio's, Synfonien. Als Capellmeister in Straßburg wandte er sich ziemlich ausschließlich dem Kirchenstyle zu, schrieb Messen, Vespern u. A. Ein besonderes Talent entwickelte er in der Fuge. Seinen letzten Werken warf man etwas Leichtfertigkeit und zu große Freiheit vor. In einem Briefe an seinen Freund Schubert äußert er sich selbst folgendermaßen darüber: „das muß ich thun, sonst gehen die Leute gar nicht mehr in die Kirche". Sein Tod war merkwürdig schnell. Am Morgen jenes 12. Septembers ordnete er seine gewöhnlichen häuslichen Geschäfte; dann setzte er sich in einen Sessel und sah die Partitur einer Trauermusik durch, welche er für den Fall seines Ablebens gesetzt hatte; kaum hatte er die letzte Correctur vollendet, die Feder aus der Hand gelegt, so neigte er sein Haupt und verschied. In den

70er Jahren war von ihm auch erschienen: „Traité d'harmonie et de Composition"; 1804 ward davon eine zweite Auflage veranstaltet durch Kalkbrenner, der das Werk dann noch mit Beispielen vermehrte. (Schilling V. 734, Gaßner 722, Bernsdorf III. 331, Dlabacz II. 576.)

Richter, Genasius, ein Priester aus dem Eremitenorden des heil. Augustin zu Brünn, von Trübau in Mähren gebürtig. Er dirigirte die Musik an der Kirche seines Klosters ganze 18 Jahre, und starb am 24. Mai 1711 im 44. Jahre seines Alters daselbst. Necrolog. Monasterii ad S. Thomam Brunae; welches jetzt bei dem gelehrten k. k. Gubernialsekretär Cerroni in Brünn aufbewahrt wird. Dlabacz II. 576.)

Richter, Wilhelm, von Trübau aus Mähren. Er studirte die Philosophie zu Olmütz, und war Bassist an der Jesuitenkirche daselbst. Im J. 1731 that er sich in dem musikalischen Oratorium vom Leiden Christi, welches an dieser Kirche von einem großen Orchester aufgeführt wurde, hervor. S. Contemplatio de Passione D. N. Jesu Christi. in 4. Strah. Bibl. (Dlabacz II. 578.)

Rieger, Gottfried. Die wiener Musikzeitung von Aug. Schmidt, 1844 Nr. 24, und daraus die Moravia 1844 Nro. 19 enthält folgende Selbstbiographie: Ich wurde 1764 in dem Dorfe Tropplowitz in Schlesien auf der Herrschaft Geppersdorf geboren. Mein Vater besaß daselbst ein kleines Haus und zwei Metzen Acker. Sein Haupterwerb war die Musik. Er lehrte mich das Cymbal spielen, ein damals in Weinschänken, so wie auch bei Hochzeits- und Kirchweihfesten, in Begleitung zweier Geigen, einer Clarinette, Flöte und eines Contrabasses vielfach benütztes und sehr beliebtes Instrument, auf welchem ich, kaum 10 Jahre alt, schon eine ziemliche Fertigkeit erlangt hatte, so zwar, daß ich, wenn der Tanz geendet, oft aufgefordert wurde, die Pausen durch ein Solostück auf dem Cymbal auszufüllen. Eine solche Produktion trug mir denn immer einige Groschen ein. Mein damaliger Gutsbesitzer, Herr Graf Joseph Sedlnitzky, ein großer Musikfreund und selbst ein fertiger Cello- und Violinspieler und Gründer einer ganz vollkommenen Musikcapelle: dieser gütige Herr nahm mich in seine Dienste als Page auf. Schon vor dieser neuen Charge hatte ich in der Dorfschule meines Geburtsortes nebst Lesen und Schreiben auch Sopran singen, die Violine und das Klavier spielen gelernt. Leidenschaftlich für Musik eingenommen, fühlte ich mich in dieser neuen Stellung ganz heimisch, und dieß um so mehr, da ich mich von lauter braven Musikern umgeben sah. Ein gewisser Bohmann, Kammerdiener meines lieben guten Grafen, ein wackerer Hoboist und Klarinettist, unterrichtete mich auf diesen beiden Instrumenten und brachte mich binnen einem Jahre so weit, daß ich schon bei größeren Konzert-Productionen mitwirken konnte. Ein Jahr später fing ich an in der Schloßkapelle die Meßgesänge auf der Orgel zu begleiten und lernte unter der persönlichen Leitung meines Grafen das Violoncell spielen, was mich ganz besonders aneiferte. Auch den Contrabaß fing ich zu lernen an, und brachte es in sehr kurzer Zeit dahin, zu den musikalischen Productionen der schon oft erwähnten Kapelle auch auf diesem Instrumente mein Schärflein beitragen zu können. Auch machte ich damals einige Versuche in der Composition, und schrieb, durch den Beifall einiger Musiker aufgefordert, ein Violakonzert für

meinen gütigen Herrn. Allein die Komposition fiel nicht nach seinem Geschmacke aus. Es wurde mir in Folge dessen untersagt, wieder etwas zu komponiren; das Notenpapier und alle Schreibmaterialien wurden mir mit dem Bedeuten weggenommen: „Ich solle lieber alle übrigen Instrumente durchüben und das Schmieren sein lassen." Dieß kränkte mich tief. Allein der Drang nach Selberfindung siegte über alle diesen äußeren Hindernisse: ich kaufte mir Papier, rastrirte es und wandte die Nacht zur Befriedigung meiner Leidenschaft an. Endlich gelang es mir, ein Violakonzert zu schreiben, das meinem Herrn wohlgefiel, und wofür er mich mit Lob überschüttete und durch eine namhafte Belohnung mein Verdienst krönte. Von diesem Zeitpunkte an komponirte ich ohne Rast meist Konzerte für Violine und Cello, für Fagott, Clarinette, Wald- und Bassethorn u. s. w. Da ergab es sich denn eines Tages, daß der berühmte Komponist Dittersdorf, von seinem Freunde, dem Pater Damasus Brosmann (S. hier. d. Beil. S. 79), damals Rektor des Piaristenklosters zu Weißwasser, begleitet, meinem Grafen einen Besuch abstattete. Dieser würdige Mann ließ sich meine Kompositionen vorspielen und ich war so glücklich, seinen Beifall zu erringen. Damasus nahm mich auf Verwendung meines Grafen mit zu sich nach Weißwasser, und ich war glücklich und selig, meine wenigen Kenntnisse hier zu erweitern und mich wahrhaft musikalisch auszubilden. Ja, ich gestehe es unverholen: Alles, was Theorie anbelangt, verdanke ich meinem hochverehrten Pater Damasus. Dieser seelengute, freundliche Mann widmete mir jede seiner freien Stunden. Auf allen Spaziergängen, bei der Mittag- und Abendtafel, wurde fortwährend vom zwei- und mehrstimmigen Satze, vom einfachen und doppelten Contrapunkte in der Octave, Decime und Duodecime verhandelt; seine Methode, sein Vortrag war unendlich kurz und faßlich. Diese Zeit, die ich bei diesem Manne zubrachte, halte ich für die glücklichste meines Lebens. Endlich kehrte ich wieder zu meinen Berufsgeschäften nach Geppersdorf zurück, wo sich mir eine Gelegenheit um die andere darbot, mich in allen erdenklichen Gattungen der Komposition zu üben. Meine Arbeiten fanden Beifall, vorzüglich mit Hinblick auf die Instrumentation, wobei mir sehr zu statten kam, daß ich alle üblichen Instrumente selbst spielte, daher mit ihren Eigenthümlichkeiten ganz vertraut war. Dieß war die Zeit meiner praktisch musikalischen Ausbildung. Sie währte bis zum Jahre 1787. Um diese Zeit bat ich meinen gnädigen Herrn und Wohlthäter um die Gestattung eines dreijährigen Urlaubs zu meiner weiteren Vervollkommnung. Er wurde mir bewilligt, und ich wandte mich nach Brünn, wo ich jedoch viele Gegner fand, welche mir sogar eine richtige Kenntniß des musikalischen Zeitmaßes absprechen wollten. Zum Glück hatte ich früher das Frisir- und Barbierhandwerk gelernt, und diese prosaische Beschäftigung machte meine höchst traurige Lage doch in etwas erträglich. Eben in dieser gedrängten Zeit lernte ich einen gewissen Herrn von Küchenhardt, einen großen Musikfreund, kennen. Dieser edelmüthige Mann nahm mich zu sich, theilte mit mir Kost und Wohnung und verschaffte mir sehr viel einträgliche Musikstunden. Ueberglücklich durch diese günstige Wendung meines Schicksals, erwachte mein Kunsteifer aufs neue und mehr als je. Ich wagte es sogar, Opern, wie z. B. „Das wüthende Heer" und „Die Heerde von Betlehem" zu schreiben, welche

späterhin am Brünner Theater aufgeführt, mir manches erfreuliche und aufmunternde Lob verschafften. Auch ergingen Aufforderungen an mich, Variationen mit und ohne Instrumentalbegleitung zu komponiren, was ich auch vollzog und meine Werke bald dieser, bald jener hochgestellten Dame widmete und die Freude hatte, dieselben in Wien, Offenbach und Leipzig als Verlagsartikel kursiren zu sehen. Dadurch wurde ich immer mehr bekannt, und meine Existenz verbesserte sich von Tag zu Tag, bis ich endlich zur Würde eines Kapellmeisters am Brünner Theater mich emporschwang, welche Stelle ich fünfzehn Jahre hindurch bekleidete. Um diese Zeit gingen viele Scenen, Einlagen zu Opern, charakteristische Chöre, Märsche u. s. w. aus meiner Feder hervor, ferner eine Abschieds-Cantate für den damaligen Gouverneur, Hrn. Grafen Mittrowsky; eine große Cantate, betitelt: „Deutschlands Triumph nach der Schlacht bei Leipzig", dann „Swatopluk", ebenfalls eine Cantate, endlich eine Menge Scenen und Arien für alle Singstimmen. Nebstbei mußte ich auch die Kapellmeisterstelle bei dem Kavallerieregimente Loudon übernehmen, welchem Amte ich ein halbes Jahr vorstand und mehrere Harmoniestücke für acht, zehn bis dreizehn Stimmen und für Janitscharenmusik setzte. Im Jahre 1805 berief mich der kunstsinnige Graf Haugwitz unter sehr vortheilhaften Bedindingungen auf seinen Landsitz Namiest als Kapellmeister. Dieser hochherzige Mann war mir sehr geneigt und honorirte mich noch weit mehr als mir Anfangs zugesichert war. Während meines Aufenthaltes in Namiest schrieb ich das große Oratorium „Thirza und ihre sieben Söhne" (in 3 Acten), drei Gelegenheits-Cantaten, ferner 3 Sonaten für Klavier mit obligatem Cello u. s. w. Da jedoch das dortige Klima nachtheilig auf meine Gesundheit wirkte, so mußte ich diesen Ort bereits im Jahre 1808 wieder verlassen, um wieder in der mährischen Hauptstadt durch Musikunterricht mir fortzuhelfen, welchen Zweck ich zu meiner vollsten Zufriedenheit auch erreichte. Dazu kam noch, daß ich nach dem Austritte des geschätzten Kapellmeisters Triebensee durch den damaligen Theaterdirektor Herrn Schmidt abermals, obwohl nur auf kurze Zeit, als Kapellmeister engagirt wurde. In dieser Stellung blieb ich noch zwei volle Jahre. Nach meinem Austritt aus dem Theater schrieb ich eine große Fest-Cantate: „Wonne des Wiedersehens", welche bei Gelegenheit der Anwesenheit Sr. Majestät Kaiser Franz I. zu Brünn im Jahre 1833 aufgeführt wurde, dann drei große solenne Messen zu Primizen; ferner 16 Vokalmessen für vier Männerstimmen mit Orgelbegleitung, dem brünner Alumnate zugeeignet, viele Offertorien und Gradualien, Asperges, Salve Regina, 20 Pangelingua, 12 Kirchenlieder, 2 große Requiem, viele Streichquartette usw. Endlich im Jahre 1833 schrieb ich mein theoretisches Lehrbuch, welches den Titel führt: „Harmonielehre, oder Kunst, den Generalbaß in sechs Monaten zu erlernen", Wien bei Anton Strauß. Diese in Druck gegebenen Regeln benützte ich schon im Jahre 1826, bis ich endlich auf Ansuchen einiger wißbegierigen jungen Leute mit Namen Leopold Tändel, Anton Wodiczka und Emil Titl das Werkchen veröffentlichte. Mit Vergnügen erinnere ich mich noch des beharrlichen Fleißes dieser meiner so eben genannten lieben Schüler, deren Ersterer nunmehr zweiter Orchester-Direktor am hiesigen Theater, der Zweite ein gründlicher Klavierlehrer und der Dritte als geistvoller Komponist und Kapellmeister an der Josephstädter

Bühne in Wien allgemein geschätzt wird. Seit dieser Zeit sind wohl mehre hundert Zöglinge aus meinem theoretischen Curse hervorgegangen, von denen manche mir viele Ehre und Freude machen. (S. dazu Canaval's Phantasie in der Moravia 1844 Nro. 23.) Ueber Rieger's Musikunterricht heißt es ebenda 1841 S. 245: Am 28. Juli hielt der allgemein hochgeachtete Herr Kapellmeister Rieger, welcher alljährlich einen Kursus über Generalbaß und Harmonielehre hält, mit seinen Schülern eine öffentliche Prüfung. Mehrere Kenner und Freunde der Musik haben derselben beigewohnt, und mit Vergnügen die Erfolge einer erprobten Methode, eines mit Ausdauer und großer Kenntniß geleiteten Unterrichtes wahrgenommen; sie konnten nicht genug ihre Bewunderung einem Manne zollen, der, geleitet von einer innigen Liebe zur Kunst, in seinem 77. Jahre die Mühe des Unterrichtes über einen Gegenstand nicht scheut, welcher die vollste Geisteskraft in Anspruch nimmt. Unser musikalisches Publikum kennt den großen Einfluß, welchen der Herr Kapellmeister auf die Bildung tüchtiger Musiker geübt und fortwährend übt; er bildet vorzüglich durch seine Vorlesungen gute Organisten für Kirchen und legt durch dieselben einen festen Grund zur weiteren musikalischen Ausbildung. Das von ihm herausgegebene Lehrbuch über Generalbaß und Harmonielehre, nach welchem er auch seinen Unterricht einrichtet, verbindet Klarheit mit Kürze, so daß der Lehrkurs mit Erfolg in den hiezu bestimmten 6 Monaten vollendet werden kann. (S. auch Schilling V. 742, Gaßner 723, Bernsdorf III. 334.)

Rieger starb zu Brünn am 13. Okt. 1855 (brünner Ztg. Nr. 237, 248). Sein Schüler Dr. Rudolph Hirsch (S. hier d. Beil. S. 109) fällt (in seiner Gallerie lebender Tondichter, Güns 1836) folgendes Urtheil: „Rieger als Komponist gehört zu der alten deutschen Schule, und hat alle ihre Vorzüge. Sein Name ist der eigentlichen Kunstwelt wohl bekannt; die Oeffentlichkeit zählt über 60 Werke aus seiner Feder. Diese sind zu verschiedenen Zeiten in Wien bei Weigl, Cappi, Eder, zu Offenbach, Leipzig, Brünn u. a. O. aufgelegt. Wenn er auch nichts als die Variationen über eine National-Hymne (Leipzig bei Hofmeister) geschrieben hätte, so könnte er sich mit Jedem der jetzt lebenden Komponisten messen. Diese Variationen sind an einander gereihte echte Perlen, eine wahre Zierde für eine Musikalien-Bibliothek. Uebrigens hat Rieger für alle Instrumente Mannigfaltiges geschrieben, eine Menge Concerte, Messen u. dgl. Im September 1835 besuchte ich jenen würdigen Altmeister zu Brünn und fand ihn am Schreibpulte eine Symphonie in D vollendend. Auf seine alten Tage scheint sich Rieger zu verjüngen. Welcher Humor und Jokus lebt in dem Allegro jener Symphonie! Es wehen diese Töne wie freundliche Erinnerungsgefühle an seine Jugend und glücklich jenes Alter, welches der Jugend gleicht, nun in unseren Tagen, wo manches junge Herz und Gemüth des Alters Schnee und Weh und Kälte zu überschauern scheint."

Der brünner Anzeiger von 1855 Nro. 219 fügt zur Ergänzung bei, daß Rieger für die Sänger im Brünner Alumnate mehr als 20 Vocalmessen componirte und deren Aufführung immer bis in sein hohes Alter und bis zu seinem Lebensende beiwohnte. Er hinterließ Messen, Oratorien, einzelne Arien und viele Sonate für's Pianoforte. Unter den Manuscripten ist auch ein Requiem, das er

den 23. Dezember 1837 zu komponiren begann und am 16. Jänner 1839 beendete. Er hatte den Chorregenten Dworžak, welcher sich seines Vertrauens erfreute und dem er, wie uns versichert wurde, ein seltenes Andenken hinterließ, mit der Aufführung für ihn beauftragt. Dworžak wird den Wunsch des Dahingeschiedenen, welcher ihn so sehr ehrt, dieser Tage, wie schon aus den öffentlichen Blättern bekannt ist, strengstens erfüllen.

Rieger hat in Brünn seit 40 Jahren stets bei feierlichen Veranlassungen in Kirchen und Oratorien die Musikaufführungen dirigirt. Es ist nicht lange her, wo man daselbst größere und ernstere Musikwerke nur unter seiner Leitung würdig zu exekutiren glaubte. Seinem Taktstocke unterwarf sich Jedermann willig; der Ernst, welcher ihn beseelte, theilte sich Allen mit; ein Geist der Achtung für das Kunstwerk erweckte Eifer und eine höhere Spannkraft der Seelen.

Erinnerlich werden noch Manchem die interessanten Productionen von Musikwerken seriösen Styles sein, welche beim jub. Appellationsrathe von Schlechta im ehem. Fürst Dietrichstein'schen Hause, jetzigem Landesgerichte, und später beim m. schl. Landesadvokaten JUDr. Ulram, im jetzigen Th. Bauer'schen Hause, stattfanden und welche Rieger leitete.

Ein Biedermann im vollsten Sinne des Wortes nahm er die Welt mit einer seltenen Unbefangenheit, die vom Adel seines Geistes und seines Herzens spricht. Er war groß von Person und die äußere Erscheinung einfach, ohne jedweden Prunk. So auch sein Charakter, der bei großen Kenntnissen das Gemessene und Pünktliche liebte. Er pflegte eine Freundschaft mit gleichgesinnten Freunden der Tonkunst, wie z. B. mit Saal, Wutzelhofer, Dworžak u. A. bis zum Tode, in ihr fand er einen würdigen Genuß seiner Muße.

Rotter, aus der gräflich Haugwitz'schen Schule zu Namiest, tüchtig im Generalbasse, ausgezeichneter Musiklehrer in Brünn, gest. 186 .

Rudolph, Joh. Jos. Rainer, Erzherzog von Oesterreich, Großkreuz des k. ung. St. Stephansordens, Ritter des k. sächs. Ordens der Rautenkrone, Cardinalpriester der heil. röm. Kirche titulo St. Petri in monte aureo, Fürst-Erzbischof zu Olmütz ꝛc., geboren zu Florenz den 8. Januar 1788, und gestorben im Baden am 24. Juli 1831, jüngster Sohn Sr. Maj. Kaiser Leopold's II., kam bei dessen Regierungsantritt (1790) nach Wien, und erhielt gleich seinen erlauchten Geschwistern den musikalischen Elementarunterricht von dem Hof-Claviermeister Anton Teyber. In der Folge ward Beethoven sein Mentor, dessen geistreiche Tonschöpfungen von dem kunstsinnigen Zöglinge in ihrem ganzen Umfange aufgefaßt, mit vollendeter Meisterschaft wiedergegeben wurden, und welchen er fortwährend mit einem jährlichen Gnadengehalte großmüthig unterstützte. Ueberhaupt gehörte der Erzherzog zu den fertigsten, gebildetsten und geschmackvollsten Pianisten seiner Zeit; nicht minder war er ein außerordentlich geübter Partiturspieler, ein großer Kenner der classischen Musik, und ein ächter Mäcen, bei welchem jeder Kunstjünger der wohlwollendsten Aufnahme gewärtig sein durfte, und der durch die allen Familiengliedern seines Regentenhauses angeborne liebenswürdige Humanität auch alle Herzen fesselte. Ohne Zweifel hat er auch im Compositionsfache manch Bedeutendes geleistet; allein nimmer erlaubte ihm seine anspruchslose Be-

scheidenheit, in die Reihe jener Heroen zu treten, denen er dem Geiste nach doch so innig verwandt war. Eine einzige Partie großer, im strengen Style gearbeiteter Veränderungen über ein Beethoven'sches Thema, und diesem zugeeignet, sind gedruckt erschienen; jedoch anonym und blos mit den Anfangsbuchstaben E. R. bezeichnet. Die höchst reichhaltige, wahrhaft kostspielige musikalische Bibliothek, deren Zierde unter anderen auch die Prachtausgabe von Händel's Oratorien und das einzige Partitur-Exemplar der completen Sammlung sämmtlicher Werke Beethoven's in kalligraphisch-eleganter Abschrift sind, ist mittelst letztwilliger Verfügung ein Eigenthum der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates geworden, deren erster Protektor der großmüthige Erblasser zu sein geruhte, dessen leider allzufrüher Hintritt in der schönsten Lebensblüthe für die erhabene Kunst ein unersetzlicher Verlust war, ist und bleibt. Semper honos, nomenque suum, laudesque manebunt. (Schilling VI. 87, Gaßner 737, Bernsdorf III. 397, Mosel S. 204, Wurzbach VII. 143, Hanslik S. 46, 50, 51, meine Theater-Geschichte S. 165, Briefe v. Beeth. an E. Rud., herausg. v. Köchel.)

Rüdiger, Erasmus, von Bamberg gebürtig, ein Schwiegersohn des berühmten Joachims Camerarius. Er war zuerst Professor der Theologie an der Universität zu Wittenberg, und später Vorsteher, oder wie ihn andere nennen, Schulmeister der mährischen Brüdergemeinde zu Ewanczicz, wo er nicht nur die Musik ausgeübt, sondern auch merklich ausgebreitet hat. In dem Prooemio Lib. II. Paraphras. Psalmorum schildert er den Eifer der böhmischen Brüdergemeinde für die Tonkunst folgendermaßen: „In canendi studio, nescio, an Ecclesiae Fratrum Bohemorum non superent reliqvas omnes. Neqve enim scio, qvi plus, aut tantum etiam canant laudum, gratiarum, precum, et doctrinae, addam etiam, qvi melius?“ — — Dieses Zeugniß muß unverdächtig sein, weil Rüdiger ein Deutscher war. S. Etwas über die musikalischen Instrumente der slawischen Völker, besonders der Böhmen, von Voigt und von mir, in v. Rieger's Statistik von Böhmen. Heft. VII. S. 85. (Dlabacz II. 604. S. über Rüdiger und die Brüderschule zu Eibenschitz meine Gesch. d. Studien- und Schul-Anstalten im 10. B. Schr. d. hist. Sekt. und Gindely's Brüdergeschichte.)

Rupius, Erasmus, ein vortrefflicher Violinspieler aus dem Prämonstratenserstifte Strahow, von Straznitz aus Mähren. Im Jahre 1666 legte er die Ordensgelübde ab, und 1694 am 8. Junius starb er zu Iglau als Pfarrer zu St. Jakob. Er wird in dem liber Censuum, et proventuum Strahoviensium, in welchem er auch als Prior vorkömmt, Fidicen optimus genannt. (Dlabacz II. 607.)

Ruziczka, Wenzeslaus, k. k. erster Hoforganist zu Wien, geboren den 8. September 1758 zu Jarmeritz, einer dem Fürstenhause Kaunitz-Questenberg gehörigen Herrschaft in Mähren, und gestorben am 21. Juni 1823 zu Wien, wohin er von seinem Vater, welcher die Orts-Schullehrerstelle bekleidete, schon im 14. Lebensjahre geschickt wurde, um durch Unterricht im Gesange, Clavier- und Violinspiele sein Brod zu verdienen. Wie er nun durch ein wohlgesittetes Benehmen, durch vielseitige Verwendbarkeit, besonders als fertiger Generalbassist auf der Orgel, immer mehr Freunde gewann, auch dem damaligen Hofmusikgrafen von

Ugarte bekannt wurde, nahm ihn dieser in die k. k. Hofcapelle auf und ertheilte ihm einen Platz an der Viola im Orchester des Nationaltheaters, welchen beiden Posten er 40 volle Jahre über, bis zu seinem Tode, mit Ehren vorstand. (Schilling VI. 104, Gaßner 740, Bernsdorf III. 404.)

Rafael, Carl Franz (nicht Friedrich), Sohn des 1840 gestorbenen senftenberger Schullehrers, eines tüchtigen Musikers, wurde zu Senftenberg in Böhmen geboren. Nachdem er die Humaniora absolvirt hatte, ging er auf gut Glück nach Prag, wurde Fundatist bei den Kreuzherren, und trat später in das Conservatorium ein, wo er den Contrabaß zu seinem Instrumente wählte. Da sich die Brünner Theater-Direktion um einen Contrabassisten an dieses Institut wandte, so wurde er dahin geschickt und fand eine Anstellung da, gab aber nachgehends den Contrabaß auf und wurde Bühnensänger. Als solcher kam er u. a. auch nach Breslau, ging aber hier (Ende des J. 1828) vom Theater ab und beschäftigte sich mit Componiren und Gesangunterricht geben.

Im Herbste 1837 kam er von Breslau nach Troppau als Kapellmeister zum Theater, wo er bis zum Frühlinge 1840 blieb. Gegenwärtig (um d. J.) befindet er sich in Brünn als Chordirektor beim Theater. In Troppau schrieb er eine große Messe in C; 1 Graduale pro Dominica in albis für 4 Singst. und Orgel; mehrere Asperges, 2 Ecce quomodo, das eine für 4 Männerstimmen mit 4 Posaunen, ein Lied für 1 Singstimme mit Pianoforte und Violoncell-Begleitung. In seinen Kirchensachen hat er sich Schnabel zum Muster genommen. Er mag 44 oder 45 Jahre alt sein. Er ist zu unterscheiden von seinem Oheime Ignaz Wenzel Raphael († zu Wien 1799), einem sehr geschickten Musikdilettanten und Compositeur (Schilling, Anhang z. Suppl. S. 97. Bernsdorf III. 270, 280).

Santner, Juliana, eine Jungfrau aus dem Cisterzienserstift Tischnowitz in Mähren, eine gute Sängerin und Organistin. In den Jahren 1759—1767 dirigirte sie die Musik an der Kirche ihres Stiftes, dem sie 1779—1781 als Priorin vorgestanden ist. S. Catal. Ord. Cisterc. Provinc. Bohem. (Dlabacz III. 21.)

Schenk, Paul, ein Chorregens und guter Musikus an der Kirche seines Ordens zu Wellehrad in Mähren 1759. Diese Stelle begleitete er mit vielem Ruhme noch 1781 bis 1784. S. Catalogus Ordinis Cisterc. Provinc. Bohem. (Dlabacz III. 39.)

Schindler, Madame Katharina, wiederverehelichte Bergopzoomer, geb. Leidner aus Wien (1753), einst erste Sängerin am k. k. Hoftheater zu Wien, erhielt ihre erste Bildung als junges Mädchen in einer dortigen öffentlichen Privat-Singanstalt. Nach dem früh erfolgten Tode ihrer Eltern wurde sie von dem Malereidirector Schindler in Wien, Mann ihrer ältesten Stiefschwester, adoptirt, weshalb sie denn nachgehends auch (1770) zuerst unter dessen Namen auf die Bühne ging. 1774 machte sie eine Reise durch Deutschland, sang als Prima-Donna in der Opera seria und buffa auf den größten Theatern mit stets steigendem Beifall; kam endlich auch nach Italien als die erste Deutsche, die ihrer echt vaterländischen Schule dort allgemeine Achtung zu erwerben wußte; 1776

kehrte sie nach Wien zurück, um als der erste Stern am dortigen k. k. Hoftheater noch größere Bewunderung zu erregen; 1777 verheirathete sie sich mit einem Hrn. Bergopzoomer (S. d. folg. Artikel), unter welchem neuen Namen sie nachher, im Jahre 1782, bei der italienischen Oper zu Braunschweig, und im Jahre 1783 bei dem neuerrichteten gräflich Nostitz'schen Nationaltheater zu Prag als erste Sängerin mit einem bis dahin beispiellosen Gehalte angestellt wurde. Mehrere schnell auf einander folgende Wochenbette aber und die Anstrengung, welche die mehrfachen größeren Reisen und das häufige Auftreten in den größten und schwersten Rollen, in denen sie glänzte, ihr kostete, zerrütteten ihre körperliche Gesundheit so bald, daß sie schon im 35. Jahre ihres Lebens, im Juni 1788, zu Prag starb. Der volle $1^1/_2$jährige Aufenthalt in Italien soll durchaus keinen Einfluß auf ihre eigentliche Schule gehabt, und der Gewinn, den sie dadurch gezogen, nur in einer weiteren Ausbildung der Stimme an sich bestanden haben, die ihr wahrscheinlich auch in Deutschland zu Theil geworden sein würde; um desto mehr ist der Vorzug zu bewundern, mit welchem man sie, die niemals nach italienischen Mustern sich bildete und in keiner Hinsicht, am allerwenigsten in der Kunst, ihre deutsche Natur und Abkunft verläugnete, in Italien behandelte. Große Anerbietungen sollen ihr gemacht worden sein, um dort zu bleiben. Ein Beweis, wie verschieden der ehemalige italienische Geschmack von dem jetzigen war, und wie der kunstliebende Italiener ehedem nichts wollte, als den Silberklang des reinsten Metalls und durchaus keine Künstelei, die jetzt nur in jenen hineingetragen wird. (Schilling I. 572.)

Bergobzoomer, Joh. Baptist, geb. zu Wien 9. Sept. 1742, gest. ebenda 12. Jänner 1804. Früh verwaist, wurde er von einer Verwandten in eine Buchdruckerei gegeben, trat später in den Militärstand, machte den Krieg mit, und kehrte nach dessen Beendigung zur Buchdruckerei zurück. Die Bekanntschaft Weiskerns bestimmte ihn, sich der Bühne zu widmen. 1764 betrat er zum ersten Male die Bühne, ging dann nach München, wo sein Spiel sehr gefiel und er ein Theater begründete. Des Wanderlebens müde, verließ er die Bühne, ging nach Wien und besuchte die Vorlesungen des berühmten Sonnenfels. Ueber Zureden eines frühern Collegen beschloß er wieder die Bühne zu betreten, ging 1771 nach Prag, wo bei der Umgestaltung der Prager Bühne die Wahl des Direktors auf ihn fiel. Während er sich da die Kunst des Adels erwarb, hatte er von den Chikanen seiner Collegen so viel zu leiden, daß er Prag verließ, und 1774 neuerdings in Wien auftrat, und daselbst verblieb. Als Schauspieler war er in den Rollen „der polternden Alten", „Charakterväter" und „Tyrannen" ausgezeichnet. Als Theaterdichter hatte er damals einigen Werth, umsomehr wenn man bedenkt, daß er zu einer Zeit schrieb, als der Hannswurst noch Alles galt, und das vereinzelnte Streben der Bessern kaum im Stande war, die Gewohnheiten eines verdorbenen Geschmacks zu erschüttern. Seine gedruckten Stücke sind: „Der Officier", Lustsp. in 1 Act (1768); — „Die unglückliche Heirat", ein Trauerspiel in Versen und 5 Aufz. (1769); — „Die Sitten der Zeit", ein Lustsp. in 2 Aufz. (1770); — „Der Greis", ein Gelegenheitsstück am Namensfeste Maria Theresia's in 1 Aufz. (1771); — „Die Witwe", ein Nachspiel in 1 Aufz. (1772); — „Der Spieler",

ein Lustspiel nach dem Franz. in 5 Aufz. (1773); — „Der Universalerbe", ein Lustsp. n. d. Franz. in 5 Aufz. (1774); — „Der Zerstreute", ein Lustsp. n. d. Franz. in 5 Aufz. (1775); — „In der Noth lernt man die Freunde kennen", ein Lustsp. in 5 Aufz. (1776). Seine übrigen nicht gedruckten, aber von 1765 bis 1775 in Frankfurt, Mainz, Köln, Düsseldorf und Prag gegebenen Stücke — 16 an der Zahl — führt de Luca alle auf. In B.'s dramatischen Arbeiten liegt manche gute Idee versteckt, deren Benutzung in unserer an guten Theaterstücken so armen Zeit zu empfehlen wäre. (Wurzbach I. 317, österr. Encyklopädie I. 276. Der Wirksamkeit beider Eheleute auf der brünner Bühne, welcher hier nicht gedacht wird, ist in der geschichtlichen Skizze erwähnt worden.)

Schindler, Anton, geb. 1796 zu Medl bei Neustadt im olmützer Kreise, wo sein Vater Kantor uud Schullehrer war, legte sich in seiner Jugend vorwiegend aufs Violinspielen und kam nachgehends nach Wien, wo er sich noch weiter musikalisch ausbildete, dann in einem der dortigen Theater-Orchester angestellt wurde und endlich die „Musikalischen Nachrichten" verfaßte, welche eine Zeit lang als Beilage mit der „Wiener Theaterzeitung" ausgegeben wurden. Interessant ist sein Wiener Aufenthalt namentlich durch sein zehnjähriges Zusammensein mit Beethoven, dessen Biographie er nachgehends herausgab. (Münster 1840, einige Jahre darauf in einer zweiten, vermehrten Auflage erschienen) und über dessen Charakter als Mensch und Künstler — namentlich in seiner letzten, besonders unglücklichen Periode — er eben durch dieses Zusammensein besonders wichtige Aufschlüsse zu geben im Stande war, wenn gleichwohl diese Biographie noch keineswegs Anspruch auf Vortrefflichkeit machen kann. Daß sich S. übrigens auch, auf dieses Zusammensein gestützt, bei seiner Anwesenheit in Paris im J. 1842 auf seinen Karten „Ami de Beethoven" introducirte, ist wohl allgemein bekannt. S.'s eigenes Leben anlangend, ist noch zu bemerken, daß er 1831 Domkapellmeister in Münster wurde, dann 1835 als Musikdirektor nach Aachen ging, diese Stelle einige Jahre versehend und dann nur noch als Musiklehrer in genannter Stadt bis in die ersten 40er Jahre lebend, daß er später in verschiedenen Städten privatisirte, darunter wohl am längsten in Frankfurt a. M., und daß er endlich seit einigen Jahren in Bockenheim bei Frankfurt lebt. Hauptsächlich ist er als Mitarbeiter verschiedener musikalischer Zeitschriften thätig, und als solcher fühlt er vornehmlich sich berufen — die Berechtigung dazu ist ihm allerdings schon von manchen Seiten abgesprochen worden — in Sachen Beethovens, seiner Werke und der Ausführung derselben die Autorität zu spielen. Die Manuscripte und Skizzenbücher Beethovens, die in seinem Besitze waren, hat er, wenn wir recht berichtet sind, der königlichen Bibliothek in Berlin gegen eine Leibrente käuflich überlassen. (Bernsdorf III. 467, Gaßner 752.)

Schinkmann, Honestus, ein sehr guter Sänger und Violinspieler aus dem Orden der barmherzigen Brüder, zu Königshof in Böhmen 1753 geboren. Im Jahre 1796 lebte er zu Proßnitz in Mähren als Apotheker und Magister der Wundarznei, wo er der Menschheit große Dienste geleistet hat. Annales Ordin. FF. Misericordiae Prov. Bohem. (Dlabacz III. 43.)

Schmid, Friedrich, ein Benediktiner zu Gebicz in Mähren 1726, den 30. April geboren. Im J. 1748 nahm er den Orden in dem Stifte Raigern an, und 1758 vertrat er die Stelle eines Präcantors und Musikdirectors an der Stiftskirche mit vielem Ruhme. S. Catalogus O. S. Bened. v. J. 1762, 1778 und 1796. (Dlabacz III. 51.)

Schmidt, Ludwig, Schauspieler und Sänger, auch Violinvirtuos und Componist, in der Gegend von Brandenburg geboren, war um 1780 Mitglied des gräflich Nostitz'schen Operntheaters zu Prag, und zeichnete sich nicht nur als Sänger mit einer herrlichen Tenorstimme aus, sondern componirte auch die Operette „das gräfliche Fräulein", und richtete viele andere italienische Operetten und Singstücke durch Uebersetzung ꝛc. für die deutsche Bühne ein. 1784 übernahm er die Direktion der markgräflich Anspachischen und Bayreuthischen Hof-Schauspieler-Gesellschaft, die er durch seinen Eifer und seine Einsicht in die Sache schnell in Flor brachte. Oft wirkte er selbst als Violinist im Orchester mit, und stellte Concerte an, in denen er als Virtuos wie als Sänger glänzte. Doch gab er mancherlei Unannehmlichkeiten halber schon 1786 diese Direktion wieder auf, und ging auf Reisen. In den 90er Jahren treffen wir ihn als Mitglied der Bühne zu Frankfurt a. M., wo er besonders als Buffo einen bedeutenden Ruf hatte, nebenbei sich jedoch auch mit Compositionen und dem Arrangement kleinerer dramatischer Tonwerke beschäftigte. 1805 war er nicht mehr in Frankfurt, und über seine späteren Lebensschicksale sind gar keine Nachrichten mehr vorhanden. (Schilling VI. 216, Gaßner 755, Bernsdorf III. 479, ohne weitere Nachrichten. Ueber seine Wirksamkeit in Brünn S. hier d. 1. Abth.)

Schmidt, Gustav, geb. zu Weimar am 1. September 1816, studirte zuerst in Jena die Rechte, wandte sich aber dann der Musik zu und machte Studien in derselben bei Töpfer in Weimar. Von 1840 bis 1841 lebte er behufs seiner höheren Ausbildung in Leipzig, wurde dann Musikdirektor am Theater zu Brünn und fungirte im Jahre 1845 in gleicher Eigenschaft zu Würzburg. Von 1846 an privatisirte er in Hechingen und Leipzig und 1847 wurde in Frankfurt a. M. seine erste Oper: „Prinz Eugen, der edle Ritter", aufgeführt, zu der er sich auch den Text selbst verfertigt hat, und die durch hübsche melodische Züge, so wie durch theilweise dramatisch Wirksames auf den meisten deutschen Bühnen Erfolg hatte. Im Herbst 1849 wurde er Kapellmeister in Wiesbaden und ging von da, nach Schindelmeißers Weggange, in gleicher Eigenschaft nach Frankfurt a. M., wo er gegenwärtig noch ist. Eine zweite Oper von ihm (nach Text und Musik), „Die Weiber von Weinsberg" betitelt, ist in Frankfurt und Weimar, aber ohne großen Erfolg, gegeben worden und bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, ebenso wie früher „Prinz Eugen", im Druck erschienen. Von sonstigen Kompositionen S's sind noch Lieder und Gesänge bekannt geworden. (Bernsdorf III. 477.)

Schön, Moritz, geb. 1808 zu Brünn, war nachgehends bis 1827 als Violinist in der Kapelle der Fürstin Lynar (in Holstein) angestellt, trat dann nach deren Auflösung in die königliche Kapelle zu Berlin, legte aber 1832 seine Stelle daselbst nieder und ging zu noch höherer Vervollkommnung im Violinspiel zu Spohr nach Kassel. Von 1835 an war er auf Kunstreisen durch Deutschland,

Oesterreich und Holland begriffen und erntete im Haag, in Frankfurt, Braunschweig, Gotha, Leipzig, Wien und überall, wo er sich hören ließ, ungetheilten Beifall. Er besitzt eine große Meisterschaft auf seinem Instrumente, und besonderes Lehrtalent mit neuer Methode. Vieles trug auch sein Instrument dazu bei, das eine der kostbarsten Geigen ist. Außer der Violine spielt er ziemlich alle Instrumente, wenn auch nicht gerade mit solcher Fertigkeit, daß er sich Virtuos auf denselben nennen dürfte, doch immer aber hinreichend, um an den verschiedensten Stimmen im Orchester tüchtig mitwirken zu können. (Schilling VI. 244, Gaßner 759, Bernsdorf III. 500.)

Schön, Eduard Dr., geb. zu Engelsberg in Oesterr. Schlesien, erhielt seine juridische und musikalische Bildung in Olmütz, wurde Ministerialrath im k. k. Finanzministerium zu Wien. Er ist gegenwärtig ein Hauptvertreter des feineren Humors auf dem Gebiete des Männergesanges und durch seine einschlägigen Compositionen eine wahre Zierde jedes Sängerconcertes. Vor kurzem noch ein unbekannter Name (heißt es in der öst. Wochenschrift für Wissenschaft ꝛc. 1864, 4. B. S. 1035), jetzt aber bereits ein Liebling aller Liedertafeln, ist E. S. Engelsberg. Unter diesem Pseudonym verbirgt sich eine aus Engelsberg in Schlesien gebürtige, in bureaukratischen und finanziellen Kreisen wohlbekannte Persönlichkeit, welche im Ernst des Geschäftslebens die Mitgift eines köstlichen Humors und einer erquickenden Melodienfülle nicht verloren hat. Engelsbergs „Narrenquadrille" und „Ballscenen" gehören zu dem Gelungensten, was das Repertoire des Männerchorgesanges im heiteren Genre aufzuweisen hat. Der witzige Text (gleichfalls vom Componisten), so wie die melodienreiche, schön abgerundete Musik, erheben diese Stücke hoch über das Niveau des bloßen „Spaßes". Beide Compositionen, so wie der von Engelsberg sehr anmuthig componirte „Wandernde Dichter" von Eichendorf sind bei Wessely und Büsing erschienen und haben ihre nie versagende Wirkung bekanntlich in wiederholten Aufführungen erprobt.

Der (1858 gegründete) wiener akademische Gesangverein (sagt Hanslik, Geschichte des Concertwesens in Wien, eb. 1869, S. 398) besitzt einen Lieblingscomponisten, der von da aus bald Lieblingscomponist aller deutschen Vereine geworden ist: Engelsberg. Der Mann, der sich allzubescheiden unter diesem Pseudonym verbirgt, ist Dr. Eduard Schön in Wien (geboren 1824 zu Engelsberg in Oesterreichisch-Schlesien), ein melodiöses Talent von ungewöhnlicher Frische und Anmuth. Es ist ein Verdienst des akademischen Gesangvereins, dieses vaterländische Talent in die Oeffentlichkeit gedrängt und Engelberg's zahlreiche Compositionen aus dem Manuscript zuerst aufgeführt zu haben. Die „Ballscenen", „Narrenquadrille", „Doctor Heine", „der Landtag", „Poeten auf der Alm" und andern allerliebsten Humoresken, deren Text vom Componisten selbst herrührt, haben das Publikum in zahlreichen Wiederholungen erfreut.

Schönauer, Kaspar, ein gelehrter Abt der zwei Prämonstratenser-Stifte Obrowitz in Mähren, und Seelau in Böhmen, der im J. 1589, den 1. Jänner, gestorben ist. Georg Barthold Pontanus von Breitenberg rühmt in der an Ambros von Zelecz, einen Abt von Obrowitz, im Jahre 1595 gerichteten Zuschrift, die er der Panegyrica Jesu Christo vorausgeschickt hat, Schönauers Verdienste

um die Musik in folgenden Ausdrücken: „Jam sextus propemodum annus volvitur, qvo tibi post Reverendi admodum Domini Caspari (Schönauer) praedecessoris tui optimi, et de Monasterio, re literaria, et Musica meritissimi, tristem obitum, accessionem hanc dignitatis uti dignissimo, tam tota mente uti, quam extemporanea metrica acclamatione à Musico optimo Jacobo Handelio pie defuncto, Reverendi Antecessoris, tuisqve beneficiis exaltata, numeris musicis expolita gratulatus sum etc.“ S. Georgii Bertholdi Pontani: Panegyrica Jesu Christo — sacra. Coloniae excud. Gerardus Greuenbruch. 1594. in 4. Wird in der Stifts-Strahower Bibliothek aufbewahrt. (Dlabacz III. 59, meine Gesch. v. Iglau S. 258. Wolny kirchl. Topogr. II. 3. S. 412, II. 4. S. 236.)

Schostak, Franz, ein sehr guter Sänger an der Kirche zu Allen Heiligen in Olmütz, von Hohenstadt in Mähren gebürtig. Er that sich in dem musikalischen Oratorium, welches in der Jesuitenkirche 1731 aufgeführt wurde, besonders hervor. S. Contemplatio de Passione D. N. J. Christi. Olomucii. in 4. Str. Bibl. (Dlabacz III. 66.)

Schröder, Viktorin, Organist aus dem Prediger-Orden zu Brünn 1752. (Dlabacz III. 69.)

Schrötter, Maximilian, von Teschen gebürtig, war ein vornehmer Sopranist an der Jesuitenkirche zu St. Niklas in der kleinern Residenzstadt Prag. Er that sich in dem an dem Kleinseitner Gymnasium im Jahre 1728 aufgeführten musikalischen Drama Jephtias, und einem andern im Jahre 1729, Innocentia patiens S. Genovefa, hervor. S. Synops. desselben Stückes. Strahow. Bibl. (Dlabacz III. 69.)

Schwemm, Adam, war zu Hof, einer Stadt in Mähren, 1580 geboren, wo sein Vater Adam Schwemm als Pfarrer angestellt lebte. Im Jahre 1603 kam er schon als Kantor nach Bernstadt, und blieb da ganze sieben Jahre. Nachdem traf ihn das Glück, als Erzieher der zwei Prinzen, Georgs Rudolfs Herzogs zu Liegnitz und Brieg, und Karl Friedrichs zu Münsterberg, von Herzog Karl II., im Jahre 1611 angestellt zu werden. Den letztern begleitete er nach Straßburg, Mompelgard, und durch Champagne bis nach Paris, und kam im Jahre 1614 durch die Niederlande und Deutschland mit ihm wieder nach Oels glücklich zurück, worauf er bald zum fürstlichen Oelsischen Hofrath ernannt wurde. Er starb den 1. März 1643. S. Synapius Beschreibung des Fürstenthums Oels. Th. 1. S. 622. Universal-Lex. B. XXXVI. S. 382 u. 383. (Dlabacz III. 79.)

Sedlaczek, Johann, geb. zu Ober-Glogau in Schlesien am 6. Dezember 1789, erlernte seines Vaters Profession, das Schneiderhandwerk, und übte sich aus besonderer Neigung und ganz ohne Anleitung am Feierabend im Flöteblasen. Nachgehends erhielt er von einem Kammermusikus des Grafen von Oppersdorf noch einige Unterweisung auf der Flöte und ging dann, 21 Jahre alt, als Schneidergesell auf die Wanderschaft. Nachdem er zu Troppau, Brünn und Olmütz in Arbeit gestanden hatte, kam er endlich auch nach Wien, wo er, nachgerade auf der Flöte sich immer mehr vervollkommnet habend, bei Serenaden und Privatmusiken verwendet, dann Mitglied eines Orchesters wurde und endlich das Schnei-

derhandwerk ganz an den Nagel hängte und zur Musik als ausschließlichem Beruf überging. Es währte nicht lange, und er bekam als Flöten-Virtuos einen geachteten Namen in Wien, von wo aus er vom Jahre 1818 ab durch Kunstreisen seinen Ruf auch nach dem Auslande verbreitete. Zuerst besuchte er Deutschland und die Schweiz, ging dann nach Italien, wo er mehrere Jahre verweilte, und begab sich darauf, nachdem er von Wien aus noch einmal seine Eltern besucht hatte, nach Paris. Um die Mitte des Jahres 1826 kam er nach London, welche Stadt er seitdem zum bleibenden Wohnsitz erwählte, und wo er anfangs der 40er Jahre auch noch am Leben war. — Als Komponist ist er mit Variationen und anderen kleineren Sachen für sein Instrument aufgetreten. (Bernsdorf III. 549, Schilling VI. 318.)

Seibler, Franz. Die Minoriten-Pfarrkirche zu St. Johann in Brünn (heißt es in der Moravia 1847 S. 539) hat in der letzten Zeit manche zweckmäßige Restauration erhalten; unter Anderem wurde die Orgel durch den Orgelbauer, Hrn. Franz Seibler, aus Weikersdorf bei Schönberg gebürtig, wesentlich gebessert.

Dieser vaterländische geschickte Orgelbauer, der sich durch mehre Jahre außerhalb seiner Heimat aufhielt und tüchtige Kenntnisse und Erfahrungen gesammelt hat, verdient die Aufmerksamkeit des Publikums. Derselbe hat die Orgel in der genannten Pfarrkirche durch mehrere Abänderungen der ursprünglichen Mechanik auf eine Stufe gehoben, auf der sich dieselbe früher nicht befand. So hat Hr. Seibler an die Stelle der früheren vier Blasbälge, die dennoch dem Orgelwerke nicht hinlängliche Kraft gaben, einen neuen, sehr zweckmäßig und sinnig zusammengesetzten Blasbalg construirt, der die Orgel mit einem gleichen Wind auf eine leichte Weise versieht.

Seidl. Wir hoffen über diesen begabten Compositeur einen Artikel nachtragen zu können.

Sieber, 1) Anton, Orgelbauer, lebte zu Anfange des vorigen Jahrhunderts zu Brünn, und verfertigte unter anderen vortrefflichen Werken 1722 die 31stimmige Orgel in der Klosterkirche auf dem heiligen Berge zu Olmütz. — 2) Gottfried S., ebenfalls Orgelbauer in Brünn, ob aber ein Sohn oder Bruder des vorhergehenden, ist nicht bekannt. Er bauete unter anderen das 38-stimmige Werk in der Thomaskirche zu Brünn, und ein 45-stimmiges Werk zu Schweidnitz, das zu den kostbarsten Orgelwerken Deutschlands gehört. (Schilling VI. 369.)

Sieber, David, Brünner Bürger und ausgezeichneter Orgelbauer, lebte zu Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhundertes. Von seinen vielen und vortrefflichen Arbeiten verdienen einer besonderen Erwähnung die in der ehemaligen Augustiner Stifts-, nunmehr Pfarrkirche bei St. Thomas unter dem damaligen Prälaten Wilhelm Mannenbach im Jahre 1698 erbaute Orgel als das erste Werk seiner Kunst. Dieselbe hat bei einer doppelten Klaviatur zwar nur 23 Register, aber einen runden, herrlichen und dem Kirchenraume vollkommen entsprechenden Ton. Durch diese Arbeit erwarb sich Sieber einen bedeutenden Ruf, so daß demselben sehr viele Arbeiten dieser Art und endlich um das Jahr 1720

von dem damaligen Prälaten des Hradischer Prämonstratenser-Stiftes Norbert II. der Orgelbau in der Kirche am heiligen Berge bei Olmütz übertragen wurde, welchen er zwar begonnen, aber vom Tode ereilt nicht vollendet hat. Dieselbe wurde jedoch noch nach dem von ihm sinnig entworfenen Plane 32 Register stark durch Anton Richter als eine herrliche Zierde dieses Gotteshauses mit einem von dem Hradischer Klosterstifte getragenen Kostenaufwande von mehr als 40,000 fl. vollendet. (Aus den handschriftl. Analekten des Klosterstiftes St Thomas in der Moravia 1846 S. 212, Wolny V. 407.)

Siegl, Johann, geb. im Jahre 1821 zu Mähr.-Neustadt, Sohn des dortigen, gleichfalls als tüchtiger Musiker bekannten Schullehrers Joh. Siegl, genoß von seinem Vater den ersten musikalischen Unterricht, und bildete sich später in Wien, insbesondere in der Kunst des Orgelspiels theoretisch und praktisch aus, von wo er die schönsten Zeugnisse über die erlernten Musikzweige nach Hause brachte.

Im Jahre 1846 wurde J. S. als Organist bei der Stadtpfarrkirche zu St. Jakob in Brünn angestellt, nachdem er bei der vorangegangenen Konkurs-Prüfung die meiste praktische Ausbildung im Orgelspiele und in der kunstgerechten Behandlung der Orgel, dieses Königs der Instrumente, bewiesen hatte.

J. S. gehört zu jenen Naturen mit eisernem Willen, welche immer vorwärts streben und vor keinem Hinderniß zurückschrecken, das vorgesteckte Ziel zu erreichen. In früher Jugend mit Entbehrungen der härtesten Art kämpfend, ward ihm seine musikalische Anstellung doch nur ein willkommener, heiß ersehnter Anlaß, um nunmehr, als Musiker von Beruf, welchem die Macht über sein Lieblings-Instrument, die Orgel, zu Gebote stand, nicht wie viele andere Fachmusiker, lediglich dem Broderwerbe nachzugehen und zu handwerkern, sondern sein musikalisches Wissen und Können ununterbrochen zu erweitern und zu vervollständigen.

Als vorzüglicher Klavierspieler auch in kürzester Frist den besten Ruf als Klavierlehrer genießend und vollauf beschäftigt, versäumte S. niemals, und bis zum heutigen Tage nicht, trotz angestrengter Thätigkeit alle musikalischen Produkte der Neuzeit, kennen zu lernen, und wenn sie ihm, der vom classischen Geschmacke beseelt und von dem wärmsten Gefühle für das wahrhaft Schöne durchdrungen ist, der Anerkennung würdig schienen, auch unter seinen Schülern zu verbreiten. Daneben studirte Siegl mit Pietät und systematisch die Werke der Classiker, von den Altmeistern S. Bach, Händel u. A. angefangen bis auf die jüngsten Tonheroen herab und besitzt ihre Werke; er kennt und besitzt eine große Anzahl hervorragender Kompositionen der Neuzeit im Gebiete der Kirchen- oder Kammermusik, Orgel- und Klavierstücke ꝛc.; ferner eine sehr beträchtliche Auswahl von musikalisch-wissenschaftlichen und kritischen Büchern und Zeitschriften; seine Bibliothek muß in dieser Beziehung als eine achtunggebietende bezeichnet werden.

Auf diese Weise sich fortwährend ausbildend, immer vorwärts schreitend, hat es J. Siegl als Musiker im Allgemeinen, insbesondere als Organist auf eine sehr hohe Stufe gebracht, auf welcher er sich kühn neben die bedeutenderen Organisten Oesterreichs und Deutschlands stellen kann, in Brünn aber jedenfalls keinen Rivalen hat. Als solcher zeigt S. alljährlich während der Fastenzeit in der

St. Jakobskirche durch Vorführung einer Reihe größerer, berühmter Orgelstücke seine Kunst, als solcher bewies er sich wiederholt durch Veranlassung von Orgelconcerten, in welchen er nach Art der deutschen Orgelkünstler die mannigfachsten, schwierigsten Compositionen executirte, im freien, improvisirten Spiele seine bewältigende Kenntniß der Harmonie und des Contrapunctes, lebhafte, durch geläuterten Geschmack geregelte und gehobene Fantasie und vollständige Innehabung der Kunstform unter edelster Anwendung derselben kundgab, wofür er auch stets in den öffentlichen Blättern die vollste Anerkennung erhielt. Aber auch zwischen den engeren vier Wänden, bei der Hausmusik, finden wir J. S. als vorzüglichsten Interpreten der classischen Tonwerke, und alle diejenigen, welche das, leider seltene Glück hatten, ihn am Klavier allein oder im Vereine mit andern Kammermusik spielen zu hören, bestätigen gewiß den ihnen dadurch gebotenen hohen Kunstgenuß.

J. S. hat selbst Mehreres, zumeist für Orgel allein oder mit Gesang componirt und zu verschiedenen Zeiten aufgeführt, was von seiner gediegenen musikalischen Bildung und höchst achtbaren Schöpfungsgabe zeugte; zu einer Veröffentlichung seiner Compositionen durch Drucklegung konnte S. bisher nicht vermocht werden.

Jedenfalls gehört J. S. zu denjenigen Männern musikalischen Berufes und von hervorragender Bedeutung, deren es nicht viele gibt, und welche, indem sie so zu sagen ihren Weg allein gemacht haben, auch ein Ziel erreichten, welches, wenn es auch noch nicht als das Höchste bezeichnet werden kann, ihnen immerhin gestattet, auf den Wogen der Gesellschaft obenauf zu bleiben, und den Nachstrebenden als eine helle Leuchte, als sicherer Wegweiser zu dem wahrhaft Schönen, zu dem künstlerisch Vollendeten zu dienen.

Sixtus, Johann von Lerchenfels, ein Tonkünstler, gebürtig von Prag, der 1584 an der Hofkapelle K. Rudolfs II. als Sänger, dann als Chorregens an der Jesuitenkirche zu Olmütz, wo er 1597 mit der Magisterwürde in der Philosophie beehrt wurde, lebte, durch die Gunst des Kaisers die Kanonikate zu Bautzen, Altbunzlau, auf dem Wischehrad, und zu St. Veit am Prager Schlosse, so wie auch zuletzt die Probstei zu Leitmeritz erhielt, und sich sowohl in Wissenschaften, als in der Tonkunst hervorthat. Balbin sagt: Boh. Docta. P. II. S. 148 von ihm: Erat Vir doctissimus, plurima prosa et metro panxit: neqve his contentus, musicis etiam modulis ipsemet illigavit à se scripte carmina. Er starb zu Leitmeritz den 3. November 1629 in einem sehr hohen Alter. Folgendes Denkmal haben die Leitmeritzer Musen dem Verklärten mit dem beigefügten Titel geweihet:

Lessus exeqviales ad Tumbam Reverendissimi, et illustris Domini Domini Joannis Sixti a Lerchenfels, Protonotarii Apostolici, S. C. M. nec non Illustriss. Reverendissi. Principis, Cardinalis ab Harrach etc. Consiliarii, Eccl. Metropolit. Pragensis, Wischehradensis, Boleslaviensis, et Budissinensis Canonici, Montis S. Stephani in Nova Civitate Litomericensi ad albim Praepositi qvondam amplissimi; cui mors immatura qvidem etiam post annos, sed matura immortalitati virtus ad aeternitatem 3. No-

vembris Anno M. DC. XXIX. stravit viam, a moestis Musis Litomericensibus, moesto, et compatienti animo fusi.

I.

Ah, qvo Sixte fugis, nostri pars Summa Lycei:
Heu te sublato nostra Camoena ruet!
Quis tibi, Parca, furor nostri qvod Praesulis aevi
Stamina decurtas? quae tua Saevities?
Heu dolor! ah ubi sum? qvid ago? qvis plangor, et angor?
Qvos fundit querulos nostra Minerva sonos?
Aethera qvod repetas, tristi et nos orbe relinquas,
Hinc mens assiduo fracta dolore gemit.
Cogimur hinc tristi consumere tempora luctu,
Hinc gemitus moestos angulus omnis habet.
Verum qvid superest? qvorsum suspiria? qvorsum,
Ni Superis votis his meliora dabunt?
Vnanimes nosmet capiant haec gaudia vitae
Optamus, restat cum mora parva sola.

II.

Exoritur passim luctus, dolor undiqve et angor,
Sentit moerorem pontus, et omne solum.
Occidit antiqva Praesul virtute, fideque,
Dives consiliis: et pietate gravis.
Occidit heu! multis qvi erat utilis! occidit eheu!
Spes qvi Doctorum, et qvi Regionis honos.
Occidit heu, patriae Curator, et arbiter aeqvus,
Fortuna dives, qvi fuit atque animo.
Omnia qvis referat? nil non laudabile habebat;
Qvem miremur, erat; quemque imitemur erat.
Non erat immitis; sed spes et amicus egeno
Ivo, suppetias non sine laude tulit.
Salve Vir praestans, mollem, et sine pondere terram,
Emerito tibi dent fata benigna! Vale,
Symbolum defuncti:
Sustine, abstine.

Als ihm aber 1597 zu Olmütz die Magisterwürde ertheilt worden, beehrte ihn der Chorus musicus Caesareus mit einer gedruckten Schrift unter folgendem Titel: „Chorus Musicus Caesareus XII. Vocum in Praestantem ac eruditum Juvenem D. Joannem Sixtum Boemum Pragensem, Sac. Caes. Maj. Chori musici olim puerum musicum: nunc verò Chori musici in templo Societatis Olom. Praefectum, et Philosophiae Licentiatum, cum Anno 1597 Supremam artium liberalium, ae Philosophiae palmam, ac Magisterii seu Doctoratus gradum in Societ. Jesu Gymnasio Olomucensi

consecutus est. Ab Ejusdem. S. C. Maj. Chori musici pueris musicis, eorumque Praeceptoribus amoris, et benevolentiae ergo emblematice pictus, fictus, et decantatus. Pragae 1597 in 4.“

Er hat in seinem sehr hohen Alter Triumphus et victoria Joannis Comitis Tilli, ligae Catholicae Ducis 1626 mit eigenen Schriften gedruckt in f. herausgegeben, wo folgende und von ihm selbst verfaßte musikalische Stücke vorkommen: a) Te Deum laudamus, hymnus SS. Ambrosii et Augustini Ferdinando II. dedicatus; Harmonia quatuor vocum. b) Canticum Magnificat a 4 voc. c) Sonetti Italiani per sonare e Cantare a 4 Voci. d) An altro Sonetto, a 4 Lingue, della Bataglia di Praga, a 4 voci. An dem vorletzten Blatte schließt er sein Werk mit folgenden Worten: „Parcite, si qvos errores videbitis. Vidi ego qvosdam, sed tarde et emendare non potui. Senectus, quae ipsa alioquin morbus est, et oculos et mentem jam caligare facit. Sint haec Cantoris Sixti Cantiones Cygneae. Vos vivite, legite, canite, emendate, valete.“ Georg Cruger hinterließ uns in seiner Fortsetzung des Welesławinischen historischen Kalenders, nach meiner Abschrift, S. 121 u. 122, diese Nachricht von ihm: „Anno 1629, die 3. Novembris obiit M. Joannes Sixti Litomericensis Praepositus, Praga oriundus, Vir omnino infulis dignus; utpote, qvi ecclesiastica virtute eminerat ad famam. Extinctum doluere Musici, Poetae, omnes docti. Successor tam egregio Maecenati obtigit Joannes Kotwa Plsnensis, famosus Praedicator etc.“ (Dlabacz III. 118.)

Slawiczek, Franz und Karl, zwei Brüder und vortreffliche Kontraaltsänger an dem Jesuitenseminarium zu Olmütz, 1729(?) zu Wižkow in Mähren geboren. Im J. 1731 thaten sie sich an dem an der Jesuitenkirche mit vielem Beifalle aufgeführten musikalischen Oratorium: Contemplatio de Passione Domini nostri Jesu Christi hervor. S. Synops. desselben Stückes 1731 in 4. Strah. Bibl. (Dlabacz III. 123.)

Smetana, Benedikt, ein Chorregens und sehr geschickter Instrumentalist an der Stiftskirche zu Raigern in Mähren 1754, wo er als würdiges Glied des Benediktinerordens um das J. 1760 gestorben ist. S. Catalog. Ord. S. Bened. v. J. 1754. (Dlabacz III. 123.)

Sobeck, Rudolph, Reichsgraf, zu Koschentin und Krenitz in Ober-Schlesien, ein vortrefflicher Musiker und großer Musikfreund, der sich für die Kunst fast ganz aufopferte. Er blühete besonders in den 70er und 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts, und zeichnete sich vornehmlich als Sopransänger aus. Vermittelst der Fistel konnte er mit jedem Castraten wetteifern. Als Friedrich II. Schlesien erobert hatte, hörte er von der ausgezeichneten Gesangsfertigkeit des Grafen, wünschte ihn kennen zu lernen und lud ihn nach Potsdam ein. 1778 errichtete der Graf auf seinen Gütern ein Theater, auf welchem die größten Opern, Schauspiele und Balette gegeben wurden. Das Personal des dazu gehörigen Orchesters war ausgesucht, und verschaffte der Capelle einen so ausgebreiteten Ruf, daß die größten Virtuosen damaliger Zeit nach Koschentin reisten, um sich hier hören zu lassen und zugleich das Orchester kennen zu lernen. Der Graf selbst dirigirte das Ganze, wozu es ihm an Kenntnissen wahrlich nicht fehlte. Indeß ging nach und

sein ganzes Vermögen darauf, und 1783 mußte er aus Mangel an ferneren Unterhaltungsmitteln das ganze Institut entlassen. Er trieb nun ganz im Stillen Musik, kam aber durch die Opfer, welche er immerfort noch nach Möglichkeit derselben brachte, auch immer weiter in seinen Vermögens-Verhältnissen zurück, und über seine letzten Lebensschicksale schweigt die Geschichte ganz. (Schilling VI. 406, Gaßner 788.)

Sperat, Paul, welcher zur schnellen Ausbreitung des Protestantismus in Iglau (s. 1522) den Grund gelegt hat (S. meine Geschichte v. Iglau S. 160 ff.), einer der vorzüglichsteu alten Choral-Componisten, stammte aus dem edlen Geschlechte derer von Spretten in Schwaben und war geb. am 13. Dezember 1484. Wissenschaftliche Studien machte er in Frankreich und Italien, in letzterem Lande sich auch in der Musik ausbildend, trat dann nachgehends zum Protestantismus über und wurde endlich, auf Luthers Empfehlung, Hofprediger des Markgrafen Albrecht von Preußen. Dieser ertheilte ihm auch noch verschiedene andere geistliche Würden, und in diesen starb er zu Königsberg am 17. September 1554. Unter den Choral-Melodien, welche jetzt noch von ihm in Gebrauch sind, ist die bekannteste: „Es ist das Heil uns kommen her". (Bernsdorf III. 604.)

Springer, Raimund Dominik, der aufstrebende junge Componist (heißt es in der brünner Zeitung 1871 Nr. 264), hat neuestens in der thätigen Verlagshandlung A. Schöpfer in Reichenberg vier neue Werke (Op. 28, 29, 30, 33) aus dem Gebiete der Tanzmusik erscheinen lassen, nämlich zwei Walzer-Partien „Liebes Träume" und „Vereinsblätter", dann eine Polka-Mazur „Groß-Skaler Felsenklänge" und eine Polka-Francaise „Vielliebchen". Diese Werke erfüllen alle für Tanz-Piecen vorgeschriebenen Erfordernisse; die Melodien sind leicht fließend und einschmeichelnd. Der Rhythmus ist streng und klar hervorgehoben, die Einkleidung gefällig und correct, der Gesammt-Charakter der Werke den begabten, phantasiereichen, aber auch kenntnißvollen Tondichter bekundend. Obwohl alle vier Piecen ihren Werth haben, möchten wir den zarten „Liebes-Träumen" und der ungemein anziehenden Polka „Vielliebchen" den ersten Rang einräumen. Hoffentlich werden wir den einen oder den anderen dieser Tänze, für's Orchester arrangirt, im nächsten Carneval auf einem Balle zu hören bekommen. Die äußere Ausstattung ist sehr geschmackvoll, der Druck gefällig und sauber. Herr Rudolf Weinwurm, der anerkannt ausgezeichnete Chormeister des Wiener Männergesangvereines, hat die Herausgabe einer Sammlung von vierstimmigen Liedern eigener Composition begonnen, und gleich die unter Nr. 1 im ersten Hefte erscheinende Ballade „Der todte Soldat" von J. G. Seidl (Op. 12), eine eben so tief gedachte als ergreifende Composition, dem Brünner Männergesang-Vereine mit einem für unseren Männergesang-Verein sehr ehrenvollen Begleitschein gewidmet. Es wäre sehr wünschenswerth und ersprießlich, wenn diese Anlaß zum Beginne eines gegenseiti-Austausches von Original-Compositionen benützt würde, denn auch Herr Debois, der Vorstand-Stellvertreter des Brünner Männergesang-Vereines, hat, wie wir wissen, treffliche Compositionen für Chorgesang geschrieben, welche bei auswärtigen Aufführungen viel Ehre und Beifall erworben haben.

Spurny. Wir hören gegenwärtig (heißt es in der Moravia 1845 S. 80) ein herrliches Musikstück von einem kunstvollen Walzenwerke, das von dem bereits rühmlichst bekannten, sehr geschickten Mechanikus und zugleich Componisten, Herrn N. Spurny, verfertigt und mit besonderem Scharfsinn und Genauigkeit ausgeführt worden ist. Das vielleicht nur wenigen bekannte geniale Musikstück stellt sich in die Reihe der ersten Werke des unsterblichen Mozart, und ist im Original nur auf zwei Violinen eingerichtet. Um es zu dem vorbedachten Zwecke zu benützen, hat es unser hochverdiente und ehrwürdige Veteran, Herr Kapellmeister Gottfried Rieger, in den drei- und vierstimmigen Harmoniensatz streng im Sinne des Autors übertragen, und hiedurch dasselbe schön vervollständigt. Jedem wahren Freunde und Musikkenner wird es daher gewiß angenehm sein, auf dieses noch wenig bekannte Musikwerk des berühmten Tonsetzers aufmerksam geworden zu sein. Das Aeußere der Maschine, wie auch noch so Manches an der inneren Construktion erfordert zwar bis zur gänzlichen Vollendung noch viele Mühe; mit zuvorkommender Bereitwilligkeit gewährt jedoch der kunstsinnige Erbauer derselben schon jetzt jedem Musikfreunde die Einsicht derselben und den Genuß des trefflichen Musikwerkes.

Strakosch. Einem amerikan. Journal entnehmen wir (heißt es im brünner Anzeiger 1855 Nro. 223) Erfreuliches über unseren Landsmann Herrn Strakosch, der bekanntlich vor einigen Jahren unsere Stadt verließ, um als Sänger, Clavierviruose und Compositeur sein Glück in der Welt zu suchen. Wie sein Anverwandter Herr Max Mareczek, der berühmte Compositeur und gegenwärtig Director der großen Oper in Philadelphia und New-York, kam er nach Amerika, wo derselbe, wie Folgendes beweiset, als Virtuose einen ausgezeichneten Ruf hat. Die Zeitung sagt über seine Produktionen in Philadelphia: „Herr Strakosch spielt das Piano mit all' der poetischen Schönheit und mit jenem seelenvollen Ausdrucke, welche ihn so berühmt gemacht haben und seine reizende und geistreiche Frau singt englische Balladen mit vielem Vortrage und Gefühl. Signor Leonardi (sein Bruder L. Strakosch) sieht wie Mario aus und singt wie Badiali. What would you have more?" welches wir mit: Herz was willst du mehr, übersetzen. Die Anverwandten des Herrn Strakosch in Brünn und Seelowitz wird diese Notiz um so mehr erfreuen, als wir versichern können, daß diese schmeichelhafte Aufnahme der Kunstleistung eines Mährers in dessen Heimat sehr Viele mit Theilnahme begrüßen werden.

Strauchal, Bernard, ein Chorregens an der Stiftskirche zu Welehrad in Mähren 1767. Er lebte noch daselbst als Cantor und Subprior dieses berühmten Eisterzienser-Stiftes 1779. S. Catalog. Ord. Cisterc. Prov. Bohem. in 12. v. J. 1767—1779. (Dlabacz III. 223.)

Strauß, Joseph, Großh. Badischer Hofkapellmeister in Karlsruhe, wurde im Jahre 1793 in Brünn in Mähren geboren; sein Vater, früher Concertmeister an einem kleinen italienischen Hofe, wünschte ihn zwar nicht gänzlich für die Musik zu bestimmen, und seine Zeit wurde mehr auf alte und neue Sprachen, Mathematik ꝛc. verwendet, indessen erhielt er Violin- und Klavierunterricht, und die Lehrer dieser Instrumente glaubten schon in frühester Zeit mehr als gewöhn-

liches musikalisches Talent bei ihm zu entdecken. Im Jahre 1803 machte sein Vater eine Kunstreise durch Deutschland; ein unglückliches Ereigniß, durch die damals kriegsbewegte Zeit herbeigeführt, beraubte ihn desselben; inzwischen hatte er schon Gelegenheit gefunden, in musikalischen Cirkeln seiner Vaterstadt Proben seines Vorwärtsschreitens auf der Violine abzulegen. Vielfältigen Ermunterungen zufolge entschloß sich daher seine Mutter, theils der Universität, theils auch, der höheren Ausbildung seiner Musikstudien wegen, nach Wien zu übersiedeln. Kaum in Wien angekommen (1805), eröffnete sich dem zwölfjährigen Knaben durch die freundschaftliche Zuneigung des Tenoristen Gottank die Gelegenheit, im Theater an der Wien in einem Zwischenakt einen Concertsatz von R. Kreutzer vortragen zu dürfen. Das Glück wollte, daß an jenem Abend S. M. der Kaiser Franz das Theater mit seiner Gegenwart beehrt hatte; er sprach sich in den huldvollsten Ausdrücken über St's Spiel aus, welches zur Folge hatte, daß er (der freundlichen Zustimmung des damaligen Capellmeisters Ritter v. Seyfried sich erfreuend) am Theater an der Wien als Violinist angestellt wurde. Von dieser Zeit an wendete er sich ganz und ausschließlich der Musik zu. Er erhielt Violinunterricht von Casimir v. Blumenthal (gegenwärtig Musikdirektor in Zürich), später von Hrn. Urbani (vor einiger Zeit noch Kapellmeister in Pest), endlich von dem berühmten Quartettspieler Schupanzigh. Das Studium unter Leitung dieser vorzüglichen Meister, die indessen jeder einer andern Schule angehörten, gab seinem Spiele einen eigenthümlichen, von jeder Manier entfernten Charakter. Da er zugleich Gelegenheit hatte, Alles was gut und classisch war, zu hören, dann auch der gewaltige Beethoven seine größten Werke durch das Orchester, bei welchem St. angestellt war, aufführen ließ, so regte sich in ihm der Wunsch, auch die schaffende Kraft ausbilden zu können. Es gelang ihm, durch Fürsprache einiger Freunde bei dem Capellmeister Jos. Teyber Unterricht im Generalbaß zu erhalten; da aber dieser geachtete Componist bald starb, wurde ihm das Glück zu Theil, bei dem Altmeister aller Contrapunktisten jener Zeit, bei J. G. Albrechtsberger, seine Compositionsstudien vollenden zu können. Daneben fand er öfters Gelegenheit, in öffentlichen Concerten als Violinspieler sich auszuzeichnen, und so geschah es, daß er im Jahre 1810 einen Antrag als Musikdirektor nach Luzern, einen andern als Solospieler an das Theater in Pest erhielt; St. nahm den letztern an und fand dort durch das freundliche Entgegenkommen mehrerer hochgestellter Musikfreunde, wie durch ehrenvolle Aufnahme seiner Violincompositionen Anlaß, auch in der größern Instrumentalmusik sich zu versuchen. So schrieb er in Pest Ouverture und Entréact zu dem Schauspiel: „die Belagerung Wiens", eine Operette, ein Sextett für Harfe und Blasinstrumente, eine Huldigungscantate in hebräischer Sprache und mehrere Chöre als Einlagen in verschiedene Tragödien. Im Jahre 1813 wurde er als Capellmeister an das Theater in Temesvar engagirt, wechselte jedoch in Folge eines Falliments der dasigen Direktion und eines Antrags von Seiten des Theaterdirektors der Hermannstädter Bühne seine Stellung, und ging im Spätjahr 1814 nach Siebenbürgen, um die Leitung der deutschen Oper daselbst zu übernehmen. Dort schrieb er die Opern: „Faust's Leben und Thaten", „die Söhne des Waldes", eine Missa, zwei Cantaten und mehrere Violinpiecen; zu-

gleich hatte er die Freude, die Leistungen des Orchesters und des Gesangpersonals so hoch zu stellen, daß ihm das dortige Gouvernement die Direktion der Theater in Herrmannstadt, Klausenburg und Kronstadt übertrug und ein Verband von kunstliebenden Cavalieren (an ihrer Spitze Baron von Wesselniy) ihm zur Organisation dieser Unternehmung 10,000 fl. W. W. übergab; leider aber äußerte das dortige Klima auf seinen Körper, welcher durch einen (während eines Ausflugs nach Bukarest) eingesogenen Fieberstoff ohnehin angegriffen war, einen so schädlichen Einfluß, daß er das ihn so sehr ehrende Vertrauen ablehnen mußte, und sich entschloß, die ihm angetragene Kapellmeisterstelle in seiner Vaterstadt Brünn anzunehmen. Zu Ostern 1817 traf er dort ein. Die Kräfte der dortigen Oper jedoch waren in jener Zeit nicht von der Art, daß ein junger, vorwärtsstrebender Mann mit Lust seinen Beruf verfolgen konnte, und er faßte den Entschluß, eine Kunstreise durch Deutschland im vollen Sinne des Worts zu machen. Er wünschte, alle Kunstinstitute und Kunstnotabilitäten kennen zu lernen, sich selbst und seine Compositionen bekannt zu machen, wie endlich eine ihm zusagende Stellung zu erringen. Vor seinem Abgang von Brünn schrieb er noch eine Messe zur Installation des Bischofs, mehrere Graduales und Offertorien für die St. Jakobskirche, ein großes Violinconcert und einige Solopiecen für die Violine. Ein kurzer Aufenthalt in Prag befreundete ihn mit dem Domcapellmeister Wittasek und dem Direktor des Conservatoriums, D. Weber, durch welchen ihm die Freude ward, einige seiner Compositionen durch das Conservatoirorchester mit aller möglichen Präcision aufgeführt zu hören. Auf seiner ferneren Reise berührte St. Dresden, Leipzig, Halle, Altenburg, Magdeburg, Breslau, Cassel, Frankfurt, als Componist und Solospieler sich dem öffentlichen Urtheil hingebend, zugleich aber als Beobachter über die verschiedenen Kunstinstitute, musikalischen Lehranstalten in der Wiener und Leipziger allgemeinen Musikzeitung sich aussprechend. (Redaktoren dieser Blätter waren damals Kanne und Rochlitz.) In Mannheim (1821) weilte er längere Zeit, mit mehreren Arbeiten von größerem Umfange beschäftigt und machte nur noch einen Ausflug in die Schweiz, wo er in Basel, Bern und Zürich Concerte gab und eine Einladung erhielt, die Tagsatzungsconcerte in Bern zu dirigiren. Zu eben der Zeit (1822) ward er aufgefordert, eine deutsche Oper in Straßburg zu organisiren, wo er demnach die Oper Don Juan, Fidelio, Freischütz und Medea in die Scene setzte. Die vorzügliche Aufführung letztgenannter Oper verschaffte ihm ein sehr freundliches Dankschreiben Cherubini's. St. kehrte nach Mannheim zurück, um die ihm von dortiger Intendanz angetragene Concertmeisterstelle anzutreten, mußte indeß wegen Krankheit des Kapellmeisters Frey sogleich dessen Funktionen übernehmen (Oktober 1823). Unter andern setzte er hier Spontini's „Cortez" in die Scene, welcher bis dahin in Mannheim noch nicht gegeben war. Der Zufall wollte, daß dieser höchst gelungenen Vorstellung der Oberhofmarrschall Freiherr von Gayling aus Karlsruhe beiwohnte, welcher auch den folgenden Abend in einem Capellconcerte Strauß ein Violinsolo vortragen hörte. Nach einigen Tagen schon erhielt er eine Einladung, in dem nächsten Hofconcert in Karlsruhe zu spielen. Derselben folgend entsprach er durch den Vortrag eines Violinconcertes eigener Composition den Anforderungen des Hofes, und Se.

K. Hoheit der Großherzog übertrug ihm sofort die Musikdirektorstelle an seiner Hofkapelle, mittelst einer Cabinetsordre seinen noch mit der Mannheimer Intendanz bestehenden Contrakt auflösend. Im März 1824 trat er den durch Altersschwäche des Kapellmeisters Danzi und die fortwährende Kränklichkeit des Concertmeisters Fesca weit ausgedehnten Wirkungskreis in Karlsruhe mit frohem Muthe an; als Solospieler und Dirigent erfreute er sich der vollen Zufriedenheit des Hofes und lauter Anerkennung seines Strebens von Seite des Publikums. Nach einem Jahre starb Kapellmeister Danzi und unverweilt ward dessen Stelle St. übertragen. Durch das Engagement mehrerer ausgezeichneter Instrumentalisten, so wie durch rastlosen strengen Eifer gelang es ihm, die Kapelle, welche bisher einer kränkelnden Pflanze glich, in einen gesunden, seine frisch grünenden Aeste kräftig in die Luft hinaustreibenden Stamm umzugestalten und die Oper durch die Acquisition vorzüglicher Sänger, und die Bildung eines kräftigen Chores auf die ehrenvolle Stufe zu erheben, die sie jetzt in Wahrheit unter den deutschen Bühnen einnimmt. Als Componist schrieb er in Karlsruhe die Opern: „Armiodan", „Zelide", „Berthold der Zähringer" und den „Währwolf", welcher auf dem Kärnthnerthortheater in Wien über 50 Vorstellungen erlebte; Ouverture und Entréactes zu Auffenbergs „Löwe von Kurdistan" (auf den besten Bühnen Deutschlands gegeben), ein Te Deum zur Gedächtnißfeier Carl Friedrichs, nebst mehreren der Kammermusik angehörigen Instrumentalsachen. 1838 wurde seine erste Synfonie in Wien aufgeführt und des zweiten Preises werth gefunden. 1839 erwählte der deutsche National-Musikverein ihn zu seinem Ehrenmitgliede; 1840 übernahm er mit Bewilligung seines Fürsten die Leitung der deutschen Oper in London, führte dort dieselbe Synfonie in der Philharmonie auf, wo sie sich eine ausgezeichnete Aufnahme erwarb, welche den ehrenvollen Auftrag herbeiführte, für dieselbe Gesellschaft eine neue Synfonie zu schreiben. Gleich nach seiner Rückkunft in der Heimath leitete er das pfälzerische Musikfest in Speyer, bei welchem seine geistliche Cantate „das Lob Gottes" unter enthusiastischem Beifall aufgeführt wurde. Seine zweite Synfonie liegt zur Aufführung bereit, und soviel Schreiber dies bekannt, hat Strauß die Einladung erhalten, selbst nach London zu kommen und in nächster Saison die Direktion derselben zu übernehmen. (Schillig, Supplementband, Stuttgart 1842, S. 408 und daraus, ohne weitere Mittheilung, Gaßner 805, Bernsdorf III. 664.)

Streyc, sonst Vetter genannt. S. über Georg († 1599), den böhmischen Liederdichter und seine 4 Söhne, von denen Johann (1617) ein trefflicher Musikkenner war, d. Notizenbl. d. hist. Sektion 1872 Nr. 2.

Streit, Eduard, im Jahre 1808 in Brünn geboren, Sohn des Regenschori Leopold Streit an der dortigen Stadtpfarrkirche zu St. Jakob, zeigte in frühester Jugend ein besonderes musikalisches Talent, so daß sein Vater, nachdem der zwölfjährige Eduard ein Concert von Rieß vor einem größeren Auditorium mit glänzendem Erfolge gespielt hatte, sich entschloß, ihn für die Musik ausbilden zu lassen.

Nicht mit voller Zustimmung seines Vaters studirte E. St. nebstbei am Gymnasium und der philosophischen Lehranstalt, und trat im Oktober 1827 den

Posten des Organisten an der Stadtpfarrkirche zu St. Jakob unter der Direktion seines Vaters an, welchem er im August 1846 als Regenschori nachfolgte.

E. St. hat sich fast auf allen Gebieten der musikalischen Kunst als Componist, in jenem der Kirchenmusik mit Glück versucht, und mehrere seiner Werke (Klavierstücke) erschienen im Drucke (über drei Lieder von ihm sprach sich der bekannte Kritiker Philokales — Graf Laurencin — in der Moravia 1843 S. 221 günstig aus).

Im Archive der Kirche zu St. Jakob befinden sich viele Kirchencompositionen von E. St. (Vocal- und gemischte Chöre, Gradualien, Offertorien, ein Requiem und 2 Messen), von welchen die meisten aufgeführt wurden und von denen insbesondere die Messe in Es als ein bedeutendes, Achtung gebietendes Werk hervorzuheben ist. 1840 wurde ein Fragment aus einer Oper desselben in Brünn aufgeführt, welches großen Beifall in Aussicht stellte. (Moravia 1840 S. 180.)

E. S. war ein Schüler des in Brünn bekannten Musikers Nowotny; er starb am 22. März 1871 als Regenschori, nachdem er durch schwere Krankheiten heimgesucht, in der letzten Zeit die von ihm seit dem Jahre 1846 geleitete und anfänglich auf einen hohen Standpunkt beförderte Chormusik fast nie mehr dirigirt hatte.

Eduard Streit cultivirte in jüngeren Jahren auch in hervorragender Weise die Hausmusik, und trug auf diese Weise nicht wenig zur Verbreitung und Veredlung derselben bei. In seiner Wohnung war stets ein Rendezvous der in Brünn lebenden bedeutenden Dilettanten und Fachmusiker, und es kamen da musikalische Tonwerke aller Art zu vortrefflicher Aufführung.

Als Mensch liebenswürdig und gebildet, war E. St. auch als Musiklehrer sehr geachtet und gesucht und bildete eine beträchtliche Anzahl von Schülern in der theoretischen und praktischen Musik aus.

Strnischtě, Gerlak Johann von Nepomuk, Chorherr des Prämonstratenser-Stiftes Strahow, seit dem Jahre 1807 Chorregens an der Kirche seines Stiftes, ein sehr geschickter Violinspieler und Sänger, im J. 1784 den 19. August zu Rosoch in Mähren geboren, wo sein Vater, von Geburt ein Böhme, als Chorregens lebte. Dieser brachte seinen Sohn in der Singkunst so weit, daß er bald zu Brünn bei den Augustinern eine musikalische Stiftung erhielt, und die Humaniora an dem Brünner Gymnasium absolvirte. Hierauf ging er nach Prag, um die Philosophie fortzusetzen. Hier gelang es ihm, daß er seinem Wunsche nach, und nach den geendigten Studien, im J. 1805 den 19. Oktober, in das oben erwähnte Stift angenommen wurde. Seit der Zeit verwendet er sich rastlos, sowohl in seinem Berufe, als in der Tonkunst nützlich zu werden. Er schrieb bereits drei schöne solenne Messen, deren letztere am Norbertusfeste den 11. Julius 1813 mit vielem Beifall in der Strahower Stiftskirche aufgeführt wurde. (Dlabacz III. 231.)

Šušil, Franz, gestorben 1868, der Sammler der mähr. Volkslieder 1830, 2. Aufl. 1860 (Gesammtzahl 1800). S. dessen Biogr. im Notizenbl. der histor. Sektion 1868 Nr. 10.

Thame, Johann, ein sehr guter Tenorist von Manicz in Böhmen gebürtig, der sich im J. 1731 in dem an der Jesuitenkirche zu Olmütz aufgeführten Oratorium vom Leiden Christi ausgezeichnet hat. Damals war er Hörer der Rechte; wohin er aber hernach gekommen, ist nicht bekannt. S. Synops. Oratorii: Contemplatio de Passione Domini Jesu Christi in 4. (Dlabacz III. 259.)

Thiel, Edmund, ein Chorregens und guter Organist aus dem Cisterzienser-Stifte Welehrad in Mähren, wo er noch im J. 1750 besagte Stelle mit vielem Ruhme vertrat. S. Catalogus Ordin Cisterc. Provinc. Bohem. v. J. 1750 (Dlabacz III. 259).

Thoma, Jakob, gefeierter Sänger in der iglauer Meistersänger-Schule 1616, von dem Lieder in der bei Lotscher erwähnten Sammlung sind.

Titl, Anton Emil, ein junger, noch wenig bekannter, aber zu schönen Erwartungen berechtigender Componist, ist 1809 zu Pernstein, einem gräflich Mittrowsky'schen Schlosse in Mähren, geboren und privatisirt gegenwärtig in Prag. Zum Schulfache bestimmt, hörte er in Brünn den pädagogischen Lehrkurs und studirte nebenbei, vom innern Drange getrieben, unter Gottfried Rieger's Leitung die Tonsetzkunst. Zwei Jugendversuche, vollstimmige Instrumental-Ouverturen zu den Dramen: „Torquato Tasso", und „der Leichenräuber", überraschten selbst den strengen Mentor, und der zum Lohne gewordene Beifall ermunterte den hochbeglückten Zögling, sich auch an eine dramatische Composition zu wagen. Er vollendete mit echt künstlerischer Begeisterung die eine vaterländische Sage behandelnde Oper: „die Burgfrau", welche, in ihrer Geburtsstätte dargestellt, eine freundliche Aufnahme fand. 1832 setzte er zur Installationsfeierlichkeit des neuen Fürsterzbischofs von Olmütz eine solenne Messe nebst eingelegtem 8stimmigem Vocalchor, wodurch er auch einen entschiedenen Beruf für den religiösen Styl beurkundete. Von beiden Werken erbaten sich die Conservatorien zu Wien und Prag Abschriften und brachten dieselben mit dem günstigsten Erfolge zu Gehör. Möchte doch dem aufkeimenden Talente ein wohlwollender Mäcen erwachsen, damit es kummerfrei emporwachse und nicht unter der Last von Nahrungssorgen erdrückt zu werden befürchten müsse. Drei Hefte höchst interessanter Gesänge sind durch den Druck (Prag bei Enders) veröffentlicht, Schubert's Manen geweiht und in dieser Beziehung wohl auch nicht ganz frei von Anklängen. (Schilling VI. 651.)

Bernsdorf's Universal-Lexikon der Tonkunst, 3. B., Offenbach 1861, S. 734, fügt diesen Nachrichten nur noch bei, daß Titl nachgehends nach Wien übersiedelte und noch gegenwärtig, seit 1850 als Kapellmeister am Burgtheater angestellt, dort lebe, daß zahlreiche Liedercompositionen von ihm im Drucke erschienen sind, ferner auch die Musiken zu den dramatischen Zaubermärchen: „Der Todtentanz", „der Antheil des Teufels" und „der Zauberschleier", und daß manches von den angeführten Sachen in Oesterreich einer ziemlichen Popularität genieße.

Die Wiener Musikzeitung 1843 Nro. 145 brachte eine biogr. Skizze von Titl. Ueber die in Wien, wo er Kapellmeister am Josephstädter Theater war, 1840 mit großem Beifalle aufgenommene „Nächtliche Heerschau" von Titl und Ernst, und die von dem ersteren im 18. Jahre componirte und 1831 auf dem

brünner Theater aufgeführte Oper: „die Burgfrau", Text von Boczek, S. die Moravia 1840 S. 124, 180.)

Tobiaschek, Joseph Calasanz, Direktor der Hauptschule in Teltsch, gest. 11. August. 1846, wegen seiner mannigfachen und gründlichen Musik Compositionen, so wie wegen zweier theoretischer Schriften über die Tonkunst, welche jedoch bisher nicht gedruckt wurden, mit Recht geschätzt (Wolny, Topogr. v. Mähren VI. [1842] S. 518. S. Wiener Theaterztg. 1846 S. 890.)

Tomann, Franz, aus Mähren gebürtig, zuerst Trompeter bei einem k. k. Dragonerregimente, hernach aber Fagottist bei Sr. Excellenz Grafen Johann von Pachta in Prag, wo er zugleich an der Kreuzherrnkirche zu St. Franz als Baßsänger, so wie auch an dem Opernorchester, und bei der Stadtgarde als Fagottist angestellt wurde. Er hat oft in öffentlichen und Privatakademien bewiesen, welchen Grad der Vollkommenheit er auf seinem Instrumente erreicht hat. Er starb im J. 1800 den 2. Jänner am Schlagflusse, da er eben ein Concert blasen wollte. (Dlabacz III. 268.)

Troyer, Ferdinand Graf von, k. k. geh Rath, Obersthofmeister des Cardinals und olmützer Erzbischofs Erzherzog Rudolph, gehörte unter den Dilettanten in die Reihe der vorzüglichsten Clarinettspieler, ist ein Zögling des wackern Meisters Friedlowsky, Professors am wiener Conservatorium (Schilling VI. 699, Gaßner 844).

Trutsch, Innocenz, ein guter Musikus und Chorregens an der Klosterkirche zu St. Thomas in Brünn. Er war zu Krönau in Mähren 1701 geb., studirte daselbst, und trat hernach in den Orden der Eremiten des heil. Augustin. Er starb 1741 im 41. Jahre seines Alters an der Brustwassersucht. Necrologium ejusdem Monasterii bei Herrn Gubernialsecretär Cerroni in Brünn. (Dlabacz III. 280.)

Tyrrell, Agnes, geboren im Jahre 1848 in Brünn, Tochter des englischen Sprachlehrers Heinrich Tyrrell daselbst, begann schon im Jahre 1854 bei dem dermaligen Stadtrathe Wilhelm Kunst, welcher dieses vielversprechende Kind mit besonderer Vorliebe und aus Pietät für seinen im Jahre 1854 verstorbenen Vater, den Musiklehrer Johann Kunst, als Schülerin aufnahm, Klavier spielen zu lernen. Sie entwickelte sofort ein außerordentliches musikalisches Talent und machte die schnellsten Fortschritte.

Von ihrem Lehrer auf der Bahn der klassischen Musik geführt, lernte sie dieselbe systematisch und gründlich kennen; angewiesen und angeeifert, keine Schwierigkeiten zu scheuen, brachte sie es in verhältnißmäßig sehr kurzer Zeit zu einer großen Fertigkeit, welche ihr bald gestattete, die schwersten Tonstücke aller bedeutenden Meister mit Leichtigleit vom Blatt zu spielen, technisch auszuarbeiten und wiederzugeben.

Sie spielte bereits im Jahre 1858 öffentlich Compositionen von Beethoven, Mendelssohn u. A. mit großartigem Erfolge und trat seither in vielen, theils von anderen Künstlern, theils von ihr allein veranstalteten Concerten als vorzügliche Klavierkünstlerin auf.

Außer einer brillanten, vollständig ausgebildeten nnd sicheren Technik, mit

großer Kraft und Ausdauer verbunden, besitzt A. T. andererseits einen warmen, seelenvollen Anschlag, welcher insbesondere in den Cantilenen und getragenen Stellen zur schönsten Wirkung gelangt, und eine vom geläuterten Geschmacke und richtigem Verständnisse zeugende Auffassung, welche nur durch Pflege der classischen Kunst erreicht werden kann. Dabei wird A. T. von einem so seltenen Gedächtnisse unterstützt, daß es ihr ermöglicht ist, selbst die schwersten und umfangreichsten Tonstücke, welche sie producirt, immer auswendig zu spielen, ohne zum Einstudieren derselben große Opfer an Zeit und Mühe bringen zu müssen.

So spielte A. T. in einem Concerte im J. 1860 auf Wunsch ihres Lehrers unter Anderem die große E-Moll-Fuge von Händel, nachdem sie dieselbe erst vor zwei Tagen zur Einsicht und zum Studium erhielt, vollkommen fehlerfrei und auswendig.

Schon im J. 1859 drang ihr Lehrer in sie und ihre Eltern, damit A. T. die höhere musikalische Ausbildung am Wiener Conservatorium genießen möge, und veranlaßte selbst die nöthigen Schritte und Recommandationen im schriftlichen Wege.

Erst später gelang es A. T. nach Wien zu kommen, von wo sie jedoch nach kurzer Zeit, und nachdem sie dort vor den ersten Meistern Proben ihrer Fähigkeiten zurückgelegt hatte, als technisch vollendet anerkannt zurückkehrte.

A. T. widmete sich nun auch dem Studium der verschiedenen theoretischen Musikzweige, lernte außerdem Gesang und Violinspiel, und brachte es in Allem zu eminenter Fertigkeit.

Wenn A. T. nicht den selbständigen Flug als Künstlerin in die Welt unternahm, wozu sie gewiß berechtigt gewesen wäre und noch immer ist, so mag die Ursache hievon in ihrer großen Bescheidenheit und Innerlichkeit, welche sich selbst genügend, den Beifall der Menge nicht anstrebt, andererseits wohl auch in ihrer schwachen Gesundheit zu suchen sein. Dieß ist auch der Erklärungsgrund für das in letzterer Zeit seltener gewordene Auftreten derselben. Jedenfalls besitzt ihre Vaterstadt an A. T. eine liebenswürdige, allgemein gebildete, durch die ausgebreitetste Kenntniß wahrer, klassischer Musik glänzende Künstlerin.

In neuester Zeit hat A. T. Mehreres, zumeist Kammer-Musikstücke, componirt, wegen deren Veröffentlichung sie mit einer Wiener Firma, dem Vernehmen nach mit günstigem Erfolge in Verhandlung steht.

Trzanowsky, S. d. Beil. S. 38.

Vachter, Jakob, ein Organist zu Znaim in Mähren, hat mehrere musikalische Werke bekannt gemacht. Er lebte noch daselbst 1723 bis 1732 im Rufe eines sehr guten Organisten. S. Walther's musikal. Lexikon. S. 623. (Dlabacz III. 289.)

Vetter S. **Streyc.**

Vaczek, Karl, ein Prämonstratenser Chorherr aus dem Stifte Jaszov in Ungarn, zu Budwitz in Mähren im J. 1747, den 13. Jänner geboren. Als Lehrer der Dichtkunst zu Kaschau soll er ein musikalisches Blasinstrument, welches

er selbst vortrefflich im J. 1791 in Prag geblasen, erfunden haben, wozu ihn eine Ode des Vaters Horaz veranlaßt hatte. Dieses Instrument ist ganz dem Dulzion ähnlich, ist aber mit wenigen Löchern versehen. Vielleicht ist es gar der ungarische Csakan, oder Flute douce, für welche mir manche schöne Stücke bekannt sind. — Im J. 1802 lebte unser Künstler noch in seinem Stifte. S. Catolog. S. Ord. Praemonstr. Prov. Boh. (Dlabacz III. 317.)

Waldmüller, Ferdinand, wurde am 1. September 1816 zu Brünn geb. Dessen Eltern übersiedelten aber bald nach Wien, wo Waldmüller seine Jugend der Musik und der Malerei widmete. In seinem 24. Jahre kam er nach Mainz und ließ sich daselbst als Klavierlehrer nieder; 1843 besuchte er Wien und reiste nach Paris, wo er sich einen bedeutenden Ruf und die Anerkennung der größten Künstler erwarb. Im Dezember 1845 reiste er nach Wien ab. Seine Kompositionen und sein Spiel werden sehr gelobt. (Moravia 1846 S. 60, nach einer biogr. Skizze in der Wiener Musikzeitung 1846 S. 55).

Weiß oder **Weisse**, Michael, geboren zu Neisse in Schlesien, Pastor zu Fulnek in Mähren, † 1542, übersetzte die Lieder der böhmischen Brüder ins Deutsche, ꝛc. S. hier die Beilagen S. 36, Wolny kirchliche Topogr. Mährens, olmützer Diöcese III. 196.

Werner, Anton, ein Organist und Chorregens an der Pfarrkirche zu St. Jakob in Iglau, von Geburt ein Böhme. Er starb daselbst im Jahre 1799, im Monate Dezember in seinem besten Alter. Ob er etwas für die Musik geschrieben ist nicht bekannt. (Dlabacz III. 356.)

Wolf, Cyrill M., am 9. März 1825 zu Müglitz in Mähren geboren, erhielt im 6. Jahre seines Alters von seinem Vater Josef Wolf die ersten Unterweisungen im Klavier und Violine. Im 11. Jahre spielte derselbe bereits fertig Klavier und Orgel und erreichte durch seine Bemühungen im Kirchengesange die Wohlthat, von dem Neustifter Pfarrer Thadd. Thiel freie Studien im Gymnasium der olmützer Universität machen zu können. Im Jahre 1845 widmete er sich ganz der Musik, studirte unter Gottfried Preyer am wiener Conservatorium die Composition, wurde im Jahre 1847 als Organist bei St. Leopold, im Jahre 1860 als Chordirektor der Dominikaner, 1862 in gleicher Eigenschaft in der k. k. Universität und im Jahre 1869 als Kapellmeister der ital. Nationalkirche angestellt, welche 3 Bedienstungen derselbe noch jetzt bekleidet.

In dieser Zeit schrieb C. Wolf folgendes: 2 Trauermärsche für das Militär, 6 Entréacte und 2 Ouverturen für das Hofburgtheater, 6 Messen für kl. Feste, wovon die erste in D in Druck erschienen; 30 Einlagen für Solo und Chor, einige Lieder, eine Cantate „Gott und die Natur". Im Ganzen erschienen 15 Werke im Druck. Seit 3 Jahren ist er Ausschußmitglied des Haydn-Vereines, so wie Mitglied des Männergesang-Singvereines.

Sein Bruder Josef Wolf, geb. in Olmütz, starb als Domcapellmeister in Raab 1871.

Wolfram, Joseph, Kammermusikus und erster Flötist in der Großherzoglichen Kapelle zu Karlsruhe, ward 1798 den 11. Januar zu Mährisch-Neustadt in der Markgrafschaft Mähren geboren. Sein Vater, nur Dilettant in der Musik,

gab ihm den ersten Unterricht auf der Flöte und schon 1809 konnte derselbe mit dem eilfjährigen Knaben eine Reise nach Rußland unternehmen. W. spielte damals eine D Flöte mit vier Klappen. Seine Leistungen waren, künstlerisch betrachtet, zwar noch gering, indeß in Berücksichtigung seines Alters des Beifalls werth, den sie überall fanden. Zunächst ging die Reise nach Krakau, Lemberg, Kiew, Pultava, Kharkof, Kursk, Orel, Tula und dann nach Moskau. In allen Städten fanden seine Concerte gute Aufnahme, besonders war es das schöne Geschlecht, das ihn protegirte und mit Geschenken überhäufte. Unweit Kursk traf er auf einem Gute des Grafen Ilinsky, welcher eine eigene Kapelle besaß, auch den berühmten Flötisten Bayr, von welchem er viel Neues lernte. In Moskau blieb er vier Monate und gab 1810 zwei Concerte mit dem glänzendsten Erfolg. Mit guten Empfehlungen versehen, reiste er endlich nach St. Petersburg. Unterwegs in Twer verweilte S. M. der Kaiser Alexander auf Besuch bei seinem Schwager, dem Prinzen von Oldenburg; durch dessen Protektion gelang es W., vor dem Kaiser zu spielen, welcher in den gnädigsten Ausdrücken das junge Talent aufmunterte und ihm reiche Geschenke einhändigen ließ. In St. Petersburg hielt W. sich 9 Monate auf, da er die nächste Fastenzeit abwarten mußte, in welcher er, unterstützt von den ersten Mitgliedern der deutschen Oper, im philharmonischen Gesellschaftssaale ein glänzendes Concert gab. Sein Hauptprotektor dort war der schwedische Gesandte, Graf von Steding, durch welchen er bei allen Gesandten Eingang fand. Zu gleicher Zeit 1811 waren auch Bernhard Romberg, Lafont, Rode und viele andere Künstlee anwesend, deren Bekanntschaft einen höchst vortheilhaften Eindruck auf ihn hervorbrachte. Von Petersburg machte er einen Ausflug nach Abo in Russisch-Finnland, wo er zwei Concerte gab. Er spielte damals größtentheils die Compositionen von A. C. Müller und G. Bayr. Bei den Concerten in Abo spielten drei Generäle und ein Admiral im Orchester mit. Besonders gastfreundlich wurde er von dem dortigen General-Gouverneur, Grafen Steinheil, aufgenommen, so wie auch von vielen deutschen Professoren. In Petersburg wieder angekommen, wurde ihm die Ehre zu Theil, zu der verwitweten Kaiserin, Mutter des Kaisers Alexander, nach Gatschena gerufen zu werden, wo er an zwei Abenden vor J. M. spielte und ein werthvolles Geschenk erhielt. 1812 reiste er von Petersburg nach Reval und Riga, wo er wieder gute Aufnahme fand. Dann ging er über Libau, Memel, Tilsit nach Königsberg, wo er sich längere Zeit aufhielt und zwei erfolgreiche Concerte gab. Von Königsberg wandte er sich nach Danzig, Warschau und 1816 nach Berlin, wo Iffland sich sehr für ihn interessirte und wo er sich mehrere Male öffentlich hören lassen konnte. Auch hatte er daselbst öfter Gelegenheit, den berühmten Flötisten Schröck zu hören, was sehr bildend und von großem Nutzen für ihn war. Auch die Concertmeister Möser, Seidler, so wie der Kapellmeister Anselm Weber nahmen sich seiner freundlich an. 1817 bereiste W. einen Theil von Deutschland und der Schweiz, über Zürich, Bern, Lausanne, Genf, Neufchatel, Basel, Augsburg, München, Salzburg, Linz nach Wien. Hier schaffte er sich eine A-Flöte mit 13 Klappen von Koch an, welcher Professor Bayr, als Verbesserer derselben, den Namen Panaulon gegeben hatte. Auch studirte er die Compositionen von Keller, Scholl, Tulou, Berbiguier, Dreßler,

wie auch Mayseder, der sich sehr für ihn interessirte. Dann machte er Beethovens fördernde Bekanntschaft. 1819 im April gab er ein Concert im k. k. Redoutensaale, worüber sich die wiener musikalische Zeitung beifällig aussprach. Von Wien unternahm er dann einen Ausflug nach Ungarn, Siebenbürgen, bis an die türkische Gränze, und durch das Banat zurück nach Wien. 1820 ging er von Wien nach Grätz, Triest, Agram, Venedig und Mailand, wo er überall Concerte gab. In letzterer Stadt spielte er im Redoutensaale des k. Theaters della Scala unter der Leitung des würdigen Musikdirektors Rolla. Von Mailand wandte er sich nach Bergamo, wo Simon Mayer, wie Rovelli auf ihn wirkten. 1821 von dort nach Brescia, Mantua, Verona, Innsbruck, Stuttgart, Augsburg, Regensburg, Prag, wo er sich längere Zeit aufhielt; darauf, mit guten Empfehlungen versehen, nach Leipzig; von dort nach Breslau, und wiederum nach Wien zurück. Anfangs 1823 reiste er über Straßburg, Nancy, Rheims nach Paris, wo er sich drei Monate aufhielt, und die interessanten Bekanntschaften von Tulou, Guillou, Vogt ꝛc. machte. Von Paris nach Rouen, Bologna, Lille und Brüssel. In letzterer Stadt gab er drei Concerte und hatte die Ehre, auch bei Hof zu spielen. Von dort nach Antwerpen, Rotterdam, dem Haag und Amsterdam. Alsdann nach Düsseldorf, Aachen, Köln, Mainz und Frankfurt. Sodann ging er über Paris nach London, wo ein einziges Concert ihm über 4000 fl. einbrachte. 1824 war er in Osnabrück, Hannover Braunschweig und Bremen. Von da ging er nach Oldenburg, dann nach Hamburg, Schleswig und Kopenhagen; zurück nach Kiel, Rostock, Stralsund, Stettin, Berlin und anfangs 1825 nach Warschau. Seine Absicht war, nochmals nach St. Petersburg zu gehen, um für immer dort zu bleiben; doch änderte die damalige große Ueberschwemmung von Petersburg den Plan, und über Krakau, Olmütz, Brünn, Prag, Teplitz, kam er dagegen nach Karlsbad. 1826 treffen wir ihn abermals in Italien, in Mailand, Parma, Florenz ꝛc., bis er 1827 nach Deutschland zurückkehrte, und sonach über siebzehn Jahre ununterbrochen auf Reisen gelebt hatte. In Karlsruhe angekommen, ward ihm die Eingangs genannte Stelle angetragen, und des Herumwanderns müde, nahm er dieselbe um so lieber an, als damit die vortheilhaftesten Bedingungen verbunden waren. Was so überall ihm die ehrendste Aufnahme bereitet hatte, war eben so wohl seine außerordentliche Kunstfertigkeit als ein liebenswürdiger Charakter. Darf W. als Virtuos in jeder Beziehung unbedingt den ersten Meistern seines Instruments zur Seite gestellt werden, so steht als Glied der Gesellschaft und als Mensch ihm keiner wohl voran; ist jene künstlerische Größe um so bewundernswerther, als er sie hauptsächlich nur durch sich selbst errang, so ist diese zweite Seite um so merkwürdiger, als sie sich vornehmlich durch seltene Bescheidenheit hervorthut. Im Jahre 1828 vermälte er sich mit Dem. Amalie Cramer, einer ausgezeichneten Clavierspielerin, als welche dieselbe ihre musikalische Bildung von dem Hoforganisten Cramer, ihrem Onkel, erhalten hat. Seinen jährlichen Urlaub benützt W. fortan noch, um mit seiner Frau kleine Kunstreisen zu machen. So war er mit derselben 1827(?) in Dresden, u. 1839 wieder in Paris. (Schilling, Supplementband S. 441, Gaßner 903 und Bernsdorf III. 890, ohne weitere Nachrichten; nicht zu verwechseln mit dem Compositeur Joseph Wolfram,

Bürgermeister in Töplitz, gest. 1839. S. über diesen Schilling VI. 883, Bernsdorf III. 889.)

Wranitzky, Paul, geb. zu Neureisch in Mähren 1756, studirte in dem Prämonstratenser-Stifte dieses Ortes, sowie zu Iglau und Olmütz, wo er zugleich auch Unterricht im Gesang, Violin- und Orgelspiel erhielt. Als 20jähriger Jüngling begab er sich nach Wien, um Theologie zu hören; dort machte er die für seine Zukunft so erfolgreiche Bekanntschaft des für längere Zeit sich daselbst aufhaltenden königl. schwedischen Capellmeisters Jos. Kraus; dieser entdeckte ein entschiedenes Musiktalent in dem angehenden Candidaten, öffnete ihm die Augen über seinen eigenthümlichen Berufsweg, und wurde selbst dessen treuer Führer in der Tonsetzkunst. Eine große Fertigkeit auf der Violine erwarb W. die gewünschte Anstellung in der fürstlich Esterhazy'schen Kapelle, deren Oberhaupt Joseph Haydn war. Er bekleidete, vielbeschäftigt zugleich mit eigenen Schöpfungen, diesen Platz, bis ihm 1785 der Ruf als Orchester-Direktor zu den k. k. Hoftheatern nach Wien jenen ehrenvollen Wirkungskreis anwies, von welchem er erst mit dem letzten Athemzuge, den 28. September 1808, ruhmbedeckt wieder abtrat. W. gehörte mitunter zu den fruchtbarsten Componisten seiner Zeit; er versuchte sich erfolgreich fast in allen Fächern, und das neue Gerber'sche Lexikon liefert ein ausführliches, doch lange nicht vollständiges Verzeichniß seiner Werke. Wenn die vielen Concerte, Sextette, Quintette, Quatuors, Trio's, Duette, Solo's u. dgl. eine Epoche der Beliebtheit hatten, so bereicherte der Meister auch die Bühne mit manchen interessanten Gaben, z. B. den Opern: „Oberon", „der dreifache Liebhaber", „die Poststation", „Merkur, der Heirathsstifter", „das marokkanische Reich", „die gute Mutter", „das Fest der Lazzaroni"; die Ballette: „Zephir und Flora", „Zemire und Azor", „das Waldmädchen", „die Weinlese", „der Schreiner"; Synfonien und Entréactes zu Rolla's Tod, eine große Gelegenheitscantate, die Fürstenfeier u. m. a. Mehrere Orchester-Symfonien, Concertants für Bogen- und Blasinstrumente, und zahlreiche Kammerstücke sind bei verschiedenen Verlegern gedruckt und als gesuchte Waare häufig nachgedruckt worden. (Schilling VI. 888, Gaßner 905, Bernsdorf III. 891, österr. Encykl. VI. 190, Dlabacz 414—418 gibt ein Verzeichniß der ihm bekannt gewordenen Compositionen Wr.)

Wranitzky, Anton, zu Neureisch in Mähren im Jahre 1761 geb., verrieth schon von seiner frühesten Jugend an sehr viel Talent zur Musik, welches er auch durch das Beispiel seines älteren Bruders Paul aufgemuntert, auszubilden sich alle Mühe gab. Durch seinen Fleiß brachte er es bereits im 12. Jahre seines Alters so weit, daß er die Violine mit einer ungewöhnlichen Geschicklichkeit spielte. Nach bei den Prämonstratensern zu Neureisch vollendeten niedern lateinischen Schulen, kam er nach Brünn, wo er die Philosophie, nachher auch die Rechte hörte, und sich zugleich auf der Violine so vervollkommnete, daß er als Virtuos allgemein anerkannt wurde. Er fing auch schon damals an, Manches für sein Instrument zu schreiben. Zu Wien nahm er Unterricht in der Setzkunst von Mozart, Haydn und Albrechtsberger, unter deren Leitung er vortreffliche Compositionen geliefert hat. Er schrieb später große Symphonien, Konzerte, viele Trios und Quatuors, Quintetten und Sextetten nebst einigen Kirchensachen, die mit vielem

Beifalle aufgenommen wurden. Von seiner Arbeit im Kirchenstyle ist vorzüglich jene solenne Messe bekannt, die im Jahre 1797, in der Augustinerkirche zu Prag mit ungetheiltem Beifalle von einem vortrefflich besetzten Orchester aufgeführt wurde. Gleichen Beifall erhielt auch seine an der Lorettokirche zu Prag im Jahre 1796 aufgeführte solenne Messe, die er für den berühmten Beschützer der Tonkunst, Fürsten Jos. Ferd. von Lobkowicz, geschrieben hat. Inzwischen beschäftige er sich auch mit dem Unterrichte mehrerer Scholaren auf der Violine, und bildete hierin selbst verschiedene Personen von hohem Adel. Wie glücklich er in diesem Fache war, und noch ist, zeigen so viele geschickte Violinspieler in Wien, die ihre außerordentliche Geschicklichkeit auf diesem Instrumente ihm vorzüglich zu verdanken haben. Seine musikalischen Kenntnisse bewogen auch den Fürsten von Lobkowicz, regierenden Herzog zu Raudnicz, daß er ihn zum Direktor seiner Kapelle wählte, welche Stelle er bis auf das J. 1814 mit großem Ruhme bekleidete. Von seinen Compositionen ist zwar seither noch nicht Vieles öffentlich erschienen, doch kann man ihnen überhaupt das Gepräge einer vollkommenen geläuterten Setzkunst keineswegs absprechen, die den wahren und guten Geschmack mit der Richtigkeit des Satzes auf eine angenehme Art verbindet. Von den von ihm herausgegebenen Compositionen sind mir folgende bekannt:

1) XII. Variazioni sopra la Canzonetta (Ich bin lüderlich, du bist lüderlich) per il Violino solo con accompag. d'un Violino ô Flautotraverso. Vienne. 1801. f.

2) III. Quarteti per 2. Violini, Violi et Violoncello. Op. 1. S. Sigm. Ant. Steiners Verlags-Catalog in Wien. f. S. 1.

3) III. detti per detti. Op. 1. Nr. 2. S. l. c. S. 1. (Dlabacz III. 413.)

Wr. stand von 1794 bis zu seinem Tode, 1819, als Kapellmeister in den Diensten des Fürsten Joseph von Lobkowitz, welcher, Mitinteressent der Hoftheater-Entreprise, ihm auch die Oberleitung des Opern-Orchesters anvertraute. Er schrieb viele Concertstücke für sein Instrument. Streich-Quintette und Quartette, Violin-Variationen und Duo's, Sonaten für Violine und Baß, auch eine Violinschule sind von ihm im Druck erschienen. Verschiedene Kirchensachen hinterließ er handschriftlich. Zwei Töchter, Madame Seydler in Berlin und Madame Kraus-Wranitzky machten als Bühnensängerinnen Epoche, so wie seine beiden Söhne, Anton und Friedrich, in die Reihe der vorzüglicheren Künstler auf der Geige und dem Violoncell gehörten. (Schilling VI. 887, Gaßner 904, Bernsdorf III. 892.)

Wutschek Eduard, am 22. Februar 1809 zu Brünn geboren. Er bekundete schon in seiner frühen Jugend eine besondere Vorliebe für Musik und Gesang, weßhalb sich sein Onkel Alois Zwoneczek, damaliger Direktor des brünner Theaters, seiner annahm und demselben um die zwanziger Jahre herum einen gründlichen musikalischen Unterricht angedeihen ließ. Während dieser Zeit wirkte er am hiesigen Theater in den Chören und später in Opern bei kleinen Solopartien mit. Im Jahre 1828—29 genoß derselbe bei Kapellmeister Rieger in Brünn den Unterricht in der Harmonielehre, und mit Hilfe eines Freundes, des als trefflicher Sänger und Musiker bekannten Franz Saal eine ziemliche Fertigkeit im

Partiturlesen und spielen und wurde 1829 Chordirektor und zweiter Kapellmeister am Theater in Brünn. Sein Wirken als Sänger wurde zwar vom Publikum anerkannt, doch war seine Stimme zu klein.

1830 machte er mit dem bekannten Sänger Stransky als Alpensänger eine Reise durch Oesterreich. 1832 zurückgekehrt, wurde er zwar wieder in derselben Eigenschaft am Brünner Theater engagirt, verließ aber 1835 aus der angegebenen Ursache die Bühne und unterzog sich am wiener Conservatorium einer Prüfung, worauf ihm mittels Hofdekretes bewilligt wurde, eine öffentliche Gesangschule in Brünn zu errichten, was er auch im Juli 1842 ausführte. Er leitete durch 8 Jahre den Gesang in der evangelischen Gemeinde, 14 Jahre im k. k. Gymnasium und vertrat durch 3 Jahre die Organistenstelle bei der israelitischen Gemeinde. Vom Jahre 1848—52 leitete er als Chormeister den musikalischen Theil des 1852 aufgelösten Brünner Männer-Gesangvereines und wurde bei dessen Neugründung 1860 wieder dazu gewählt. Durch sein freundschaftlich-kameradschaftliches Benehmen den Mitgliedern gegenüber, und den unausgesetzten Eifer gelang es ihm, den Chor dieses Vereines dahin zu bilden, daß er durch seinen ausgezeichneten Vortrag bei allen Gesangfesten, an welchen er sich betheiligte, den ersten Preis errang, so in Wien, Schönberg, Iglau, Znaim ꝛc. ꝛc. Der Verein würdigte diese seine Verdienste durch Ueberreichung eines silbernen Taktirstabes in solenner Weise bei der Generalversammlung des J. 1866.

Wutschek trat auch als Componist mit mehreren Piecen (Klavier, Gesang, Solo und vierstimmigen Männerchören) auf, welche theils gedruckt wurden, theils ungedruckt blieben. Von letzteren (Männerchören) sind einige recht gern gesungene Lieder.

Aus Anlaß eines von ihm componirten Graduale wurde er als ein eifriger Musikfreund und tüchtiger Musiklehrer genannt, welcher bereits vorzügliche Schüler herangebildet habe (Moravia 1843 S. 390).

Wutschek betheiligte sich übrigens bei allen musikalischen Unternehmungen des brünner Vereins und ist wegen seiner Gefälligkeit und Lebhaftigkeit in Brünn beliebt.

Zamersky. Martin Philadelphus, gest. 1592, einer der besten böhmischen geistl. Sänger zu Troppau (S. Jungmann S. 694).

Zaworka, Tobias, geb. zu Leipnik in Mähren, 1592 luther. Pfarrer zu Oels (Olschy, Hft. Tischnowitz) ꝛc., geistl. Schriftsteller (Jungmann S. 694); war 1593 luther. Pastor zu Bistřitz unterm Hostein, 1606 zu Daubrawnik (sein Bruder Georg war luth. Prediger 1606 zu Kunstadt, 1607 Sebranitz), schrieb: Spiwanj pohřebnj, w Praze 1592, 8, Pisne chwal božských, eb. 1606, Fol., prawidlo služebnosti Cyrkewnych, eb. 1607, Fol. (Cerroni mähr. Gelehrte MS., Wolny kirchl. Topogr. II. 2. S. 360). Ueber s. Cancional S. hier d. Beil. S. 37.

Zwonečck, Friedrich, wurde in Brünn am 31. Mai 1817 als Sohn eines hiesigen Bürgers geboren, und zeigte schon in frühester Jugend einen außerordentlichen Hang zur Musik. Den ersten Unterricht in dieser Kunst erhielt er nicht

ohne Zuthun seines Vatersbruders, des ehemaligen brünner Theaterdirektors Hrn. Zwonečck von seinem älteren Bruder, und zwar mit so glücklichem Erfolge, daß er im zehnten Lebensjahre im Gesange, dann im Guitarre- und Pianofortespiele hinlängliche Kenntnisse erworben hatte, um sich einer reisenden Sängergesellschaft anzuschließen, deren Vorträge er auf dem Klavier zum besonderen Vergnügen des Auditoriums zu begleiten pflegte.

Nach Vollendung dieser Reise, die auf seine musikalische und sonstige Ausbildung von wesentlich günstigem Einfluße war, trat er in den Dienst Thaliens, und ging noch als Jüngling 1834 nach Agram ab, um daselbst die Stelle des Chordirektors zu übernehmen. Von da nach Hause zurückgekehrt, und im J. 1835 schon wieder bei der hiesigen Oper thätig, seit Ostern 1839 vom Direktor Thiel als Chordirektor angestellt, widmete er sich mit erneuertem Eifer der Uebung seiner Kunst, und drang unter der Leitung des Kapellmeisters Gottfried Rieger, der schon so viele tüchtige Musiker ausgebildet zu haben den Ruhm hat, in die höheren Regionen der Tonkunst durch eifrige Studien des Generalbasses ein, neuerlich mit so günstigem Erfolge, daß ihn dieser greise Lehrer unter seine tüchtigsten Schüler zählte.

Das tiefere Erkennen dieser wunderbaren Eigenthümlichkeit der Tonkunst, bei welcher die Phantasie, obwohl scheinbar von den schwersten und unlösbarsten Fesseln des Zeitmaßes gehemmt, mit der größten Freiheit sich zum Unendlichen aufschwingt, erweckte auch in ihm natürlich die Lust, diese neue Welt schaffend zu betreten, in dieses Labyrinth von wunderbar strenger Regelmäßigkeit und wieder so scheinbar vollkommener Ungebundenheit einzudringen. Der Compositionstrieb erwachte, und eine Anzahl von Chören, Quartetten, Liedern und Entreacts haben jener Zeit ihr Entstehen zu danken.

Sehr günstig wirkte auf seine künstlerische Durchbildung sein einjähriges Engagement bei der ständischen Bühne in Prag im J. 1843, wo er die Aufmerksamkeit des trefflichen Kapellmeisters Stegmayer auf sich zog, und sich dessen besonderer Aufmerksamkeit erfreute. Hier schrieb er die erste Vaudeville-Musik zu einem Texte des Grafen von Schirding unter dem etwas sonderbaren Titel: „Vocativus Zeiserle", dann eine zweite zu einer Operette „das öde Schloß", wie auch mehrere Ouverturen und Gesangstücke mit Begleitung des vollen Orchesters.

Im J. 1844 kehrte Zw. zur brünner Bühne als Kapellmeister für das Vaudeville und das Lokalstück wieder aus Prag zurück, und hielt sich seitdem dauernd in unserer Stadt auf, seiner Stellung mit Eifer genügend und in der Mußezeit sich Musikstudien und Compositionsversuchen hingebend. Mehre Entréacts, einige sehr hübsche Lieder, worunter eines mit Posthorn- oder Hornbegleitung von der damaligen Lokalsängerin Dlle. Rudini mit Beifall mehrmal vorgetragen, dann die Musik zu Riener's Posse „Eisele und Beisele in Brünn" (im J. 1847 gegeben), zu dem Vaudeville „Ein Tag, eine Nacht und ein Morgen in Brünn" von Kannet, und endlich zu jenem von S. Mandelzweig „Udolphos Geheimnisse", entstand in dieser Periode.

Ein lange schleichendes Uebel, das sich endlich als unheilbare Luftröhrenschwindsucht manifestirte, untergrub seit etwa einem Jahre seine jugendliche, obwohl

nicht ganz kräftige Constitution, und streckte ihn endlich am 9. Jänner 1848 auf die Todtenbahre.

Rührend war sein Begräbniß am 11. Jänner Nachmittags. Seine Freunde, deren Kreis ein sehr zahlreicher war, gaben ihm das letzte Geleite. Die brave Kapelle des 12. Jägerbataillons, unter ihrem für Ausbildung des guten Geschmacks in der Militärmusik so thätigen Kapellmeister Herrn Burčinský führte den Zug unter den ergreifenden Klängen eines Trauermarsches, den der Verstorbene in seiner Krankheit selbst componirt und scherzweise zum Familien-Todtenmarsch bestimmt hatte. Gedanken und Instrumentation qualificiren den Marsch zu einem Tonstück von vorzüglichem Werthe, das von dem eigenthümlichen Interesse begleitet ist, zum ersten Male beim Leichenzuge seines eigenen Schöpfers vorgetragen worden zu sein. Am Grabe selbst sangen mehr als 40 Stimmen unter der Leitung des Domregenschori Hrn. Dwořak einen Trauergesang von Lindpaintner, dessen Ausführung durch die Wirkung des eindruckvollen Moments eine besondere Weihe erhielt. — Ruhe seiner leidensmüden Hülle! (Leitner i. d. Moravia 1848 Nro. 8.)

Nachträge.

Albrecht, Franz Xaver Wilhelm, ein sehr bedeutender Orgelvirtuos, geb. zu Brünn am 11. Mai 1663, verdienter Organist an der Kirche des Stiftes Strahow in Prag seit 1692 bis 1730, in welchem er den 2. September sein verdienstvolles Alter geendigt hat. Er scheint aber schon im J. 1689 in Prag gelebt zu haben, weil er sich im selben Jahre, am 22. November, mit Margarethe Gottwickinn, die auf dem Pohořelecz ihr eigenes Haus besaß, in der Strahower Kirche trauen ließ (Dlabacz I. 36, Bernsdorf I. 163).

André, Christian Carl, geb. 1763 zu Hildburghausen, gest. 1831 als würtembergischer Hofrath zu Stuttgart, seit 1798 Direktor der protest. Schule in Brünn, 1812 salm'scher Wirthschaftsrath, bis 1821 Sekretär der mähr. schles. Ackerbaugesellschaft (S. über ihn deren Gesch. von mir, Brünn 1870). Außer einer Menge gemeinnütziger, landwirthschaftlicher, geographischer, publizistischer Schriften ꝛc. hat er in den mit Blasche und Bechstein gemeinschaftlich herausgegebenen „Gemeinnützigen Spaziergängen auf alle Tage im Jahre" einen Aufsatz über den Saitenbezug des Klaviers und die Stege auf diesem Instrumente veröffentlicht, der sich durch außerordentliche Klarheit der Darstellung wie durch werthvolle Bemerkungen auszeichnet, und durch den er als einen klar denkenden und praktischen Kenner dieses Gegenstandes sich bekundet. Ebenso interessant ist sein „Sendschreiben an einen Freund über das musikalische Drama Thirza und seine Söhne" (Eisenach 1783), als dessen Vers. man bisweilen irrthümlich einen L. C. André angegeben findet, und das nicht nur von sehr bedeutenden musikalischen Kenntnissen zeugt, sondern auch als Muster, einer streng sachlichen, man möchte sagen wissenschaftlichen, und anspruchslosen Kritik angesehen werden kann.

Man findet den Namen dieses Mannes auch hier und da falsch Andrä gedruckt. (Bernsdorf I. 234.)

Batka, Evermond, Prämonstratenser des Stiftes Strahow in Prag, machte sich während seiner Verwendung an der Stadtpfarre in Iglau einen Namen als ein gründlicher und kenntnißvoller Musiker. Der iglauer Musikverein führte von seinen Compositionen 1839 Variationen für Viola d'amour, 1841 die Belagerung Iglau's durch das kais. Heer unter der schwedischen Zwingherrschaft (1647) auf, ein zwar nicht originelles, doch recht charakteristisches Tongemälde, das von dem Talente des Componisten ein ehrenvolles Zeugniß gibt (Moravia 1841 S. 241), 1846 ein divertimento für die Viola d'amour.

Benesch, August, J. U. Dr, Landesadvokat in Kremsier, mähr. Landtags- und österr. Reichsraths-Abgeordneter, ein ausgezeichneter Fortepianospieler. Seine allzu große Bescheidenheit hat ihn bestimmt, mit der entworfenen Geschichte des Kremsierer Musikvereines (über welchen er nur die später folgenden kurzen Notizen mittheilte) zurückzuhalten, weil die aufzuweisenden Erfolge nicht ganz außerordentlich seien. Nichts desto weniger können seine Verdienste um Musik und sonderlich um den genannten Verein nicht unerwähnt bleiben.

Ohne Dr. Benesch würde in Kremsier eben so sicher kein Musikverein existiren, als er schon zu wiederholten Malen bald an diesem, bald an jenem Hindernisse wieder zu Grunde gegangen wäre, wenn nicht Dr. Benesch jedesmal kräftig intervenirt hätte.

Dr. Benesch ist Gründer des Musikvereines, ohne welchen das Feld der Instrumentalmusik hier ganz brach liegen würde und hat als Vorstand desselben seit seinem Bestande das Wesentlichste dazu beigetragen, den Geschmack für gute Musik im Publikum zu wecken und klassische Musik im Schoße des Vereins zu pflegen; er ist der Schöpfer der Musikschule des Vereines und diese verdankt ihre Blüthe nur der Opferwilligkeit Benesch's, mit der er ihr seine ausgebreiteten Kenntnisse, seinen schwerwiegenden Einfluß und reiche Geldspenden zur Verfügung stellte.

Beneschowsky, Johann, ein berühmter Glockengießer, von Mähr.-Trübau gebürtig. Nach der Angabe der Schallerischen Topographie des königgrätzer Kreises, S. 189, goß er im J. 1602 die 200 Centner schwere Glocke für die Schloßkirche zu Reichenau mit folgender Aufschrift:

Ille Betengelius titulis venerandus et annis
Me voluit lauta promere mole sonos.
Ut cives, aliique meis tinnitibus acti
Irent aeternum rite sonare Deum. Jo. Sev. N.
Ut cogat lectos coetus, diverberet auras;
Tristibus ad lucem te revocans tenebris.
Arte Beneschowsky haec moles conflata Joannis
Aere Betengelio suppeditante pio.
Th(omas) Smich(aeus).

Zwon znij, zwuk geho pomigij,
Tak y nas geſt zde na chwijly.

Maximilianus II. D. G. elect. Rom.
Imp. Semper Aug. Hun. Bo. Rex.

Ewa Betengelowa z Wolſſan. Kryſſtoff Betengel z Neyenperku. Johanna Betengelowa z Hradcze ꝛc. ꝛc. ꝛc. Léta Panie 1594 we cžtwrtek po S. Duchu založen. A. 1602 prži S. Trogiczy Doſtawen y poſwieczen geſt Koſtel k Slawie Gmena Božijho, k niemuž pržipogen geſt zwon tento, wſſe nakladem Vroz. Pana Kryſſtoffa ſtarſſijho Betengkla z Neyenberku. Zwonu mijſtrem byl Jan Beneſſowsky z Morawſky Trzebowy. (Dlabacz I. 115).

Blumenthal, Joſeph von, geb. den 1. November 1782 zu Brüſſel, woſelbſt ſein Vater in Staatsdienſten ſtand, und nach erfolgter Regierungsveränderung, quiescirt, mit der ganzen Familie nach Prag überſiedelte. Dort wurde Joſ. nebſt ſeinen jungeren Brüdern, Caſimir und Leopold, welche ſpäter als tüchtige Violiniſten ſich auszeichneten, ganz für die Muſik gebildet, und alle drei genoßen daſelbſt bei Abt Vogler den gemeinſchaftlichen Unterricht in der Tonſetzkunſt. Als dieſer 1803 in Wien ſich aufhielt, um ſeine Oper „Samori" zu ſchreiben, empfahl er dem damaligen Eigenthümer des neuerbauten Wiener Theaters ſeine hoffnungsvollen Schüler, und das Kleeblatt erhielt, durch eine ſo gewichtige Fürſprache, auch unverzüglich die Anſtellung als Orcheſtermitglieder, Joſ. bei der Viola und zugleich in der Kategorie eines Compoſiteurs und Soloſpielers, die beiden anderen an der erſten Violine, welcher Caſimir in der Folge auch als Direktor vorſtand. Während eines mehr denn 20jährigen Zeitraumes erſchienen unter Joſephs Namen, obſchon, wie verlautet, auch die Geſchwiſter mehrfachen Antheil daran genommen haben ſollen, folgende Bühnenwerke: 1) die romantiſche Oper „Don Sylvio von Roſalva"; 2) der zweite Act des Zauberſpiels „der kurze Mantel"; 3) Ouverturen, Märſche, Geſänge, Entreactes und Chöre zu vielen Schauſpielen, z. B. „Columbus", „König Lear", „Turandot", „Käthchen von Heilbronn", „Ferdinand Cortez" u. a.; 4) die Melodrama's „Camma" und „Menasko und Elwina"; 5) ein pantomimiſches Ballet; 6) mehrere Symfonien. Außerdem eine große Meſſe nebſt anderen Kirchenſtücken, Gelegenheitscantaten, Feſt-Hymnen ꝛc. Durch den Druck ſind bekannt geworden: Violin-Duette und Trio's, ſonderlich für Zöglinge berechnet; Uebungsſtücke; verſchiedene Ueberſetzungen und Arrangements, nebſt einer Violinſchule; in der Geſammtzahl 40 Nummern. — Dem Style nach ſind alle ſeine Arbeiten gediegen, beſonnen und ſtreng correct durchgeführt; daß Vogler's Syſtem unverkennbar darin vorherrſcht, zeugt von Conſequenz, Achtung vor dem Meiſter, und kann wahrlich nicht als Schattenſeite gelten. Gegenwärtig (Jan. 1835) bekleidet Joſeph das Chorregenten-Amt an der Piariſtenkirche zu Wien; Caſimir iſt Muſikdirektor in Zürich, und Leopold Kammervirtuoſe bei einem ungariſchen Magnaten. (Schilling I. 677, Wurzbach I. 446). Joſeph ſtarb als Chorregent an der Piariſtenkirche in Wien 9. Mai 1850, Caſimir, um 1842 Muſikdirektor in Zürch, 1849 in Lauſanne, von Leopold war nichts weiter bekannt, beide gleichfalls tüchtige Geiger und Muſiker (Bernsdorf I. [1856] 417).

Diwiſch (S. S. 89). Ueber das von ihm (der zu einem Paſtor gemacht wird) erfundene Inſtrument ſagt Schilling II. 387 (und ihm nach Bernsdorf I.

671): Denis d'or, ein Klavierinstrument mit einem Pedale, 1730 erfunden vom Pastor Procopius Diviß (auch Diwiß und Diwisch geschrieben) zu Prenditz bei Znaim in Mähren, der ihm jenen Namen nach seinem eigenen gab, denn der böhm. Name Diviß heißt eigentlich Dionisius, und Denis d'or zu deutsch der goldene Dionys. Das Instrument war 5 Fuß lang und 3 Fuß breit, mit 790 Saiten bezogen, deren Ton 130 Mal verändert werden konnte und die so eingerichtet waren, daß man sie trotz ihrer großen Zahl in verhältnißmäßig kurzer Zeit zu stimmen vermochte. Man konnte auf dem D die Töne fast aller Saiten- und Blasinstrumente nachahmen; zugleich war ein schlechter Spaß daran angebracht, indem der Spieler mitunter einen electrischen Schlag bekam. Der Erfinder hat nur ein einziges solches Instrument verfertigt, welches der Prälat von Bruck, Georg Lambeck, an sich brachte, und sogar zu dessen Spiele einen eigenen Tonkünstler unterhielt.

Fiby, Heinrich, geb. zu Wien am 15. Mai 1834, der Sohn armer Bürgersleute, absolvirte seine humanistischen und musikalischen Studien in Wien, letztere am dortigen Conservatorium, wie auch nebstbei bei den Professoren Sechter, Hellmesberger u. A.

Durch die im Elternhause herrschende Armuth (die Familie zählte 7 Kinder) wurde derselbe schon frühzeitig auf eigenen Verdienst angewiesen, um sich in den Besitz der nöthigen Mittel zu seiner Ausbildung zu setzen; er wirkte als Altist und seit 1849 in den Theatern Wiens als Violinspieler. Bereits im J. 1853 erwarb er sich eine selbstständige Stellung als Theater-Orchesterdirector und Lehrer an der philharmonischen Gesellschaft in Laibach, in welcher Stadt er durch vier Jahre verblieb. Im Jahre 1857 zum städtischen Musikdirector in Znaim ernannt, gründete er dort im Jahre 1861 den Musikverein, dem er seit jener Zeit als artistischer Leiter angehört.

Als Componist hat sich Fiby so ziemlich in allen Fächern mit mehr oder weniger Erfolg versucht und ist es ihm gelungen, eine größere Anzahl seiner Compositionen ziemlich verbreitet zu sehen. Der brünner Musikverein führte im Jahre 1865 bereits ein Orchesterwerk „Schiller-Festouverture" und einen Damenchor mit Orchester, „Libellentanz", mit günstigstem Erfolge auf. In größeren musikalischen Kreisen ist Fiby namentlich durch seine Compositionen für Männergesang bekannt, von denen „Hymne an den Unendlichen", Text von Schiller, und „Oesterreich mein Vaterland", insbesondere letzterer Chor sich einer bedeutenden Popularität erfreut. In Druck sind bis jetzt erschienen: 6 Hefte Männergesänge, 3 Hefte Lieder für eine Singstimme, so wie mehrere Hefte Instrumental-Compositionen, einzelner in Sammlungen sich befindlicher Compositionen nicht zu gedenken.

Zu erwähnen bleibt noch, daß Fiby mehrere Male bei Compositionsconcursen im In- und Auslande Preise erhielt, im Jahre 1865 vom h. k. k. Unterrichtsministerium das Staatsstipendium erlangte, wie auch im Jahre 1866 von Seiner Majestät dem Kaiser für Widmung der Composition „Oesterreich mein Vaterland" ausgezeichnet wurde. Fiby ist somit unter den jetzt lebenden Componisten Mährens eine am meisten und wohl auch nicht unvortheilhaft bekannte Persönlichkeit.

Finger, Gottfried, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. zu Olmütz in Mähren geb., ging 1685 nach England und wurde als Kapellmeister Jakob's II. angestellt. Nachdem er in London die Oper „the Judgement of Paris", mehrere andere einzelne Stücke für's Theater und Instrumentalsachen geschrieben hatte, kehrte er um's Jahr 1700 wieder nach Deutschland zurück und hielt sich als churpfälzischer Kammermusikus eine Zeitlang in Breslau auf. 1706 wurde er nach Berlin berufen und componirte dort zur Feier der im December dieses Jahres vollzogenen Vermälung des damaligen Kronprinzen von Preußen, nachherigen Königs Friedrich Wilhelm I. die Opern: „Sieg der Schönheit über die Helden" und „Roxane". 1717 wurde er fürstlich anhaltischer Kapellmeister und in der letzten Zeit seines Lebens auch noch churpfälzischer Kammerrath. Das Jahr seines Todes weiß man nicht. Er genoß seiner Zeit den Ruf eines ausgezeichneten Componisten und Klaviervirtuosen und man hat von ihm Sonaten für Klavier, Solo's für Flöte und für Violine, Quartetten für 3 Violinen und Viola und für 3 Violinen und Baß, Sonaten für Violine und für Flöte, die meist bei Roger in Amsterdam und in London gestochen sind. (Schilling II. 708, Bernsdorf I. 845.)

Förchtgott, Ernst, Compositeur ꝛc. S. die später folgende Geschichte des olmützer Musikvereins.

Franckel, Berthold (ein Bruder des Dichters und brünner Theaterdirektors Adolph Fr.), geb. in Brünn 1810, trat schon als Knabe in seiner Vaterstadt als Concertant im Klavierspiele auf. Später bildete er sich in Wien unter A. Halm aus, und studirte unter Seyfried Generalbaß. Auch hat er sich als Compositeur — aber nur in der leichten Gattung des Liedes — versucht. (Wurzbach IV. 315.) Er ist fortan thätig gewesen, auch als Compositeur und befindet sich dermal in Spanien.

Fügerl, Joseph, wurde am 3. März 1775 in Gnadlersdorf bei Znaim geboren. Seinen ersten musikalischen Unterricht erhielt er von dem Schullehrer und tüchtigen Organisten Pieringer in Unterrözbach. An der Hauptschule in Korneuburg absolvirte er den damaligen Präparandencurs, und mag dort auch Gelegenheit gefunden haben, seine musikalischen Kenntnisse zu erweitern. Sonst war er ganz auf sich gewiesen. Aber eifriges Selbststudium verschaffte ihm eine genaue Kenntniß der Theorie der Musik, und unausgesetzte Uebung bildete ihn zu einem tüchtigen praktischen Musiker; namentlich als Orgelspieler ward er in weiten Kreisen geehrt.

Nach vollendetem Präparandencurs 1788 kam Fügerl als Schulgehilfe zunächst nach Proßmeriz, dann nach Frain, Bruck und Unterrözbach.

Der Oberamtmann der Herrschaft Bruck (damals Religionsfondsherrschaft) Friedl berief den jugendlichen, talentvollen Mann abermals nach Bruck als Schulgehilfen, machte ihn aber bald zum Schulprovisor, und 1804 zum wirklichen Schullehrer.

Fügerl richtete sein Augenmerk sogleich auf die Pflege der Musik. Die großen Meisterwerke, welche er früher nur theoretisch durchstudirt und bei seinen kontrapunktischen Studien oft bewundert hatte, — hier wollte er sie zur Aufführung bringen, hier sollten sie ihre Tonwelt ihm erschließen und ihn und die Hörer

entzücken. Vielleicht mochten die noch nachklingenden Traditionen von der vergangenen Herrlichkeit der Brucker Kirchenmusik seinen Eifer noch mehr angeregt haben. Aber es fehlte gänzlich an ausübenden Kräften sowohl in Bruck als in Znaim. Fügerl gab sein Ziel nicht auf. Unverdrossen begann er die Arbeit vom ersten Anfang. Er richtete eine Musikschule ein, in welcher er sowohl Sänger als auch Instrumentalisten heranbildete. Was er in dieser Richtung als Musiklehrer gewirkt, das beweist die Schaar der noch heute in Znaim und seiner Umgebung lebenden, tüchtigen, praktischen Musiker, welche sich gerne und dankbar Fügerl's Schüler nennen; das beweist der Umstand, daß aus seiner Knabengesangschule eine bedeutende Anzahl die Prüfungen für die Musikchöre Wien's gut bestand, und mehrere selbst als Hofkapellensänger aufgenommen wurden. Der berühmte Hofsänger Lutz war ein Schüler Fügerl's und erinnerte sich immer gerne seines liebevollen Lehrer's, welchem er die größte Freude dadurch bereitete, daß er (am 20. September 1846) in der Brucker Pfarrkirche an der Aufführung des „Hochamtes" sich betheiligte, wobei er die Bewunderung aller Kunstfreunde erregte. (S. Moravia 1846 Nr. 118.)

Außerdem trat Fügerl in Verbindung mit den benachbarten Schullehrern, dann mit den vorhandenen musikalischen Kräften Znaims. (Unter diesen später besonders hervorragend P. Hönlinger, jetzt Benefiziat bei St. Elisabeth, welcher sich überhaupt um die Pflege der Kirchenmusik in Znaim große Verdienste erwarb, die man leider heutzutage zu unterschätzen anfängt.) Mit diesem — freilich nicht statutenmäßig organisirten, dafür aber thatkräftig beseelten — Verein brachte Fügerl einen Cyklus von außerordentlichen klassischen Kirchenmusikproduktionen zu Stande, welche damals bei allen Musikfreunden der Stadt und Umgebung die größte Theilnahme, Mitwirkung und Anerkennung fanden. Fügerl wußte allen die gleiche Liebe zur Sache einzuhauchen, so daß seinem Unternehmen sich keine Opposition entgegenstellte, eine Thatsache, um die ihn spätere Musikunternehmer leider beneiden müssen.

Soviel uns bekannt geworden ist, wurden von diesem Verein strebsamer Kirchenmusiker in der Brucker Pfarrkirche unter andern folgende Werke aufgeführt: J. Haydn's Stabat Mater, J. Haydn's „die 7 Worte Christi", Rosetti's „der sterbende Jesus", Binelli's Stabat Mater, Graun's „Tod Jesu" (Dichtung von Ramler), Beethoven's „Christus am Oelberg", Naumann's „Vater unser" (Dichtung von Klopstok), u. a. m.

Wie uns Zeitgenossen, deren Urtheil wir mit Recht vollen Glauben schenken können, versichern, wurden diese Werke stets mit größtmöglichster Präcision aufgeführt. Neben diesen außerordentlichen Produktionen hielt Fügerl für die gewöhnliche Kirchenmusik stets ein streng-klassisches Repertoire, und gestattete jener blechjauchzenden Musik à la Schiedermaier und Konsorten, welche sich in den Landkirchen breit zu machen begann, auf seinem Chor keinen Zutritt. Und das ist Fügerl's hauptsächlichstes, nach seinem Tode noch heute fortwirkendes Verdienst, daß er den Sinn für wahre und echte Kirchenmusik gepflanzt und gepflegt hatte. Seine eigenen Compositionen 2 Messen, 40 Einlagen) sind, wenn auch nicht von durchgrei-

fender Originalität, dennoch ernst und zugleich anmuthig gehalten und sind noch immer auf dem Repertoire der benachbarten Kirchenchöre.

Seine vielen Verdienste als Musiker und Schulmann belohnte Kaiser Ferdinand I. durch Verleihung der goldenen Civil-Ehrenmedaille (1839). Ihm ward das seltene Glück zu Theil, im hohen Alter die Früchte seines Strebens reifen zu sehen, er sah in Znaim und Bruck die Musik immer mehr und mehr sich entwickeln, und wenn er zurückdachte, wie er als Jüngling kaum einen Geiger zur Verfügung hatte, und wie jetzt die von ihm gelegten Keime zu sprießen begannen, da mochte ein wonniges Lächeln sein greises Antlitz umfließen und der Gedanke Ausdruck gewinnen: „Ja, jetzt habt ihr's leicht". Bescheiden lehnte er stets jedes Verdienst ab. Er starb im 85. Lebensjahre nach 52jähriger Dienstzeit (1858); noch bei seinem Leben hatte er sein Amt seinem Sohn Friedrich Fügerl abgetreten, welcher das edle Streben seines Vaters fortzusetzen bemüht ist. (Dr. Klim im znaimer Wochenblatte 1865 Nr. 41.)

Hübsch, Joh. Bapt., 1755 zu Jamnitz in Mähren geb., Baß-Buffo, welcher seit seinem ersten Auftreten 1782 bis gegen Ende des vorigen Jahrhundertes auf den ersten Bühnen Aufsehen machte. (Schilling III. 642, Bernsdorf II. 458.)

Kunert, Mauriz. In der zu Olmütz erscheinenden „Neuen Zeit" vom 31. Mai 1861 heißt es: Die musikalische Welt von Olmütz hat heute einen herben Verlust erlitten. Der als Mensch, wie als Künstler gleich hochgeachtete Domorganist, Mauriz Kunert, einer der vorzüglichsten theoretisch und praktisch gebildeten Orgelspieler der Gegenwart, ist heute Morgens 4 Uhr zu unserem tiefsten Bedauern verschieden.

Mauriz Kunert wurde zu Olmütz am 13. October 1803 geboren, erreichte somit blos ein Alter von 58 Jahren. Von seinem Vater, dem damaligeu bekannten, und erst kürzlich verstorbenen Stadtthurnermeister, Josef Kunert, in seiner frühesten Jugend zum Violin-Unterrichte angehalten, zeigte er einen so heftigen, unbezähmbaren Widerwillen gegen dieses Instrument, daß er einst in einem Zornausbruche die ihm zur Lection zugewiesene Violine gänzlich zertrümmerte. Dagegen machte sich an dem Knaben eine desto größere Neigung für das Klavier- und Orgelspiel bemerkbar, die bald zu einer solchen Leidenschaft wuchs, daß man endlich den drängenden Bitten desselben zur Erlernung dieser Instrumente nachgeben mußte.

Nun entfaltete sich aber sein Talent unter der wackeren Leitung des damals trefflichen Regenschori an der S. Michaels Pfarrkirche P. Josef Richter, der ihm im Clavier- und Orgelspiel, so wie in den ersten Grundsätzen des Generalbaßes Unterricht ertheilte, so rasch und blühend, daß er noch als Knabe mit acht Jahren schon in Meßliedern und sogar in musikalischen Hochämtern auf der Orgel zur Ueberraschung Aller wirkte.

Kunert entwickelte einen sehr regen Fleiß, und die Fortschritte, die er, von einem ungewöhnlichen Talente unterstützt, auf beiden Instrumenten machte, wurden demgemäß bald derart, daß er zum öfteren als concertirender Klavierspieler jedesmal mit dem glänzendsten Erfolge in die Oeffentlichkeit trat, und bereits als Schüler des Gymnasiums mit dem Organistenposten an der St. Michaelskirche betraut wurde, eine Stelle,

die er während seiner Studienzeit beibehielt. Nach beendigten philosophischen Studien entschloß sich Kunert ganz für die musikalische Laufbahn. Er begab sich deshalb auf einige Jahre nach Wien, um an dem Conservatorium sich eine höhere vollkommenere Ausbildung anzueignen; das Wissen, das Kunert in diesem höheren Musikinstitute, namentlich von dem, von ihm verehrten Professor Drechsler, Domkapellmeister zu St. Stefan, sich errang, war denn ein merkwürdig reiches und geeignet, selbst bedeutende Fachmänner in Staunen zu versetzen.

Auch in der Kaiserstadt erregte seine glückliche Naturbegabung Aufmerksamkeit, und er wurde daselbst Mitglied des Kirchenmusikvereines bei St. Anna.

Im Jahre 1826 wurde jedoch Kunert nach Olmütz zurück berufen, woselbst er am 1. Mai dess. J. zum Organisten an der städt. St. Mauriz-Pfarrkirche ernannt wurde. In diese Periode fällt nun der glänzendste Theil seiner Wirksamkeit, wozu ihm die mächtigen klangvollen Register der herrlichen Orgel allerdings ein reiches, weites Feld eröffneten.

In dem stets künstlerischen, geschmackvollen Vortrage aller seiner Präludien, in der gediegenen korrekten Behandlung der fugirten Themen, vor allem aber in der oft auf die kombinirteste Art gelösten Durchführung und Modulirung eines Motives, das er bei Figuralmessen gewöhnlich aus dem eben verklungenen Theile der Messe entlehnte, bewährte er stets seine Meisterschaft und erregte die Bewunderung der Fachkundigen, und der vielen Fremden, die herbei kamen, den Prachtbau und die riesige Construction unserer imposanten Maurizorgel*) zu sehen und ihren Meister zu hören.

Auch als Klaviermeister war Kunert gleich hoch geachtet und nahm in dieser Beziehung den ersten Rang hierorts ein. Viele treffliche Schüler, worunter manche Virtuosenkräfte, gingen aus seiner gediegenen, durch seine sehr treffliche Methode sich auszeichnenden Schule hervor.

Im Winter des Jahres 1848—49 genoß Kunert die Ehre, JJ. k. k. HH. den durchl. Brüdern Sr. Maj. des Kaisers, den Erzherzogen Ferd. Max und Karl Ludwig, sowie Ihrer k. k. Hoheit der durchl. Erzherzogin Maria, der gegenw. Herzogin v. Brabant, Unterricht auf dem Piano zu ertheilen.

Mit dem 1. Jänner 1856 wurde Kunert von dem gegenwärtigen Fürst-Erzbischofe Landgrafen v. Fürstenberg zum Organisten der Kathedralkirche berufen und für ihn gleichzeitig eine Lehrkanzel des Orgelunterrichtes für Präparanden gegründet. Leider wurde er dieser neuen Thätigkeit schon nach fünf Jahren seines Wirkens noch im kräftigen Mannesalter entrissen.

Kunert besaß einen sehr starken Körperbau und eine stets blühende Gesundheit, so daß man ihm bei seinem heiteren Temperamente und seiner mäßigen geregelten Lebensweise leicht ein hohes Alter prognosticiren konnte. Doch das Schicksal

---

*) Ueber diese (leider nun vernachlässigte) Orgel — die „Königin unter den Orgeln in Mähren" — eine der großartigsten in der Monarchie, mit 48 Mutationen und 2332 Pfeifen, verfertigt auf Kosten des olm. Dompropstes Grafen Gianini und vollendet 1745, S. d. Moravia 1815 S. 76, 1843 S. 406, 1846 S. 3, Jurendes Wanderer 1813 S. 128.

hatte es anders beschlossen. Eine Krankheit, die erste seines Lebens, herbeigeführt durch Erkühlung, und durch die Anfangs geschehene Nichtbeachtung und Vernachlässigung plötzlich eine schreckhafte Ausdehnung annehmend, warf den allseitig geschätzten Mann schon nach wenigen Schmerzenstagen in die Arme des Todes. Ein eigenes Verhältniß wollte es, daß in einem und demselben Jahre Vater und Sohn zu Grabe getragen werden sollten.

Kunert war seit dem Jahre 1832 verheiratet, und hinterläßt eine Witwe und 3 Söhne, außerdem überleben ihn 2 Brüder. Friede seiner Asche.

Pillhatsch, Dominik, der Sohn des Lehrers dieses Namens aus Hof in Mähren, wurde daselbst im J. 1785 geboren. Nach absolvirter Volks- trat er zu Troppau in die lat. Schule, absolvirte dort 5 Humanitätsclassen, setzte in Olmütz die Studien bis in die theologischen weiter fort. Als aber sein Vater im Jahre 1806 starb, substituirte er die erledigte Schule zu Hof bis zum Jahre 1807 zur größten Zufriedenheit. Während seiner Studienzeit in Troppau war er gleichzeitig Fundatist bei den Minoriten und erlangte dort eine gediegene Fertigkeit im Violin- und Orgelspiel. In Olmütz dürfte er sein ausgezeichnetes Musiktalent weiter veredelt haben. Im J. 1807 wurde er Domchoralist und 1820 über Vorschlag des Prälaten und Scholastikus Joh. Jos. Freiherrn v. Boul vom Fürst-Erzbischofe und Kardinal Erzherzog Rudolf wegen seiner ausgezeichneten Musikfachkenntniß zum Domkapellmeister ernannt. Dominik Pillhatsch componirte sehr empfehlenswerthe Offertorien, Graduale ꝛc.; ferner ein Miserere für die heilige Charwoche. Bei seiner großen Bescheidenheit nannte er aber niemals den Autor dieser Compositionen, welche alle im Musikarchive der olmützer Domkirche aufbewahrt werden. Er starb am 13. Juni 1866 im Alter von 84(?) Jahren. (Neue Zeit.)

Potržebka, Lukas, ein Choralsänger und zugleich ein Instrumentalmusikus an der Kathedralkirche zu St. Wenzel in Olmütz, wo er auch im Jahre 1690, den 7. Oktober starb. S. Syllabus defunctor. Sodal. Marian. ad. S. Clement. Vetero-Pragae. (Dlabacz II. 493.)

Seidl, Ferdinand, geb. im J. 1831 zu Brünn, Sohn des dortigen Spinnfabrikanten gleichen Namens, erhielt in früher Jugend von dem damals rühmlichst bekannten Musiklehrer Johann Kunst Unterricht im Klavierspiele und brachte es in kurzer Zeit darin zu einer außerordentlichen Fertigkeit. Er ging, nachdem er hier noch Generalbaß erlernte, zu Ende der vierziger Jahre nach Wien, um sich der Tonmuse vollständig zu widmen, und in Theorie und Praxis der Musik immer mehr auszubilden. Nach längerem Aufenthalte in Wien, und nachdem S. durch einige Jahre Klaviermeister beim Herzoge von Koburg war, kam er in der Eigenschaft als Musikmeister unter den glänzendsten Bedingungen zu verschiedenen Privaten in die Moldau und von da nach Rußland, wo er noch dermal wirken dürfte.

F. S. hat Mehreres für Klavier componirt und veröffentlicht (Wien bei C. Haslinger) und in neuerer Zeit soll sich seine Thätigkeit als Compositeur auch

auf das Feld der Instrumentalmusik ausgedehnt haben, deren Veröffentlichung wahrscheinlich in Rußland bereits bewerkstelligt ist oder doch bevorsteht.

Wie schon erwähnt, steht F. S. als Klavierspieler auf einer hohen Stufe der Virtuosität; sein musikalisches Talent ist vorzüglich, seine Schule und Vorbildung eine tüchtige, sein Spiel brillant, schwungvoll und kräftig, von gediegenem Geschmacke und richtiger, künstlerischer Auffassung zeugend. Die Compositionen S.' geben Beweis von hoher Begabung und Ausbildung auf Grund der besten klassischen Muster. In dieser Richtung scheint dem jungen Componisten vorzugsweise Robert Schumann vorgeschwebt zu haben.

In der Erfindung schöner Gesangsmotive nicht arm, breit und voll harmonisirt, mit überraschenden Modulationen, sind die Tonwerke S.' streng thematisch ausgearbeitet und von edler Form.

Es kann nur bedauert werden, daß dieses hervorragende Talent dem Vaterlande nicht erhalten werden konnte, und die Oeffentlichkeit nicht mehr in die Lage kam, dasselbe beurtheilen, und durch gerechte Würdigung unterstützen und heben zu können.

Waldmüller, Ferdinand, wurde am 1. Sept. 1816 zu Brünn in Mähren geboren. Seine Eltern übersiedelten aber bald nach Wien, wo sein Vater, Ferdin. Waldmüller, Professor an der Akademie, und seine Mutter, k. k. pensionirte Hofopernsängerin, noch leben. Schon in frühester Kindheit zeigte Waldmüller Talent und Liebe für Musik, indem er schon in seinem 5. Jahre nach dem Gehöre Melodien aufsuchte. Im 7. Jahre erhielt er den ersten systematischen Unterricht auf dem Pianoforte und kam in seinem 12. Jahre unter die Leitung des hier vortheilhaft bekannten Klavierlehrers Hrn. Ignaz Putler, der ihn dann auch durch 4—5 Jahre ununterbrochen unterrichtete. Während dieser Zeit widmete sich auch Waldmüller der Malerei mit dem schönsten Erfolge, welche Kunst er auch noch noch jetzt ausübt. Er malte mehrmals für die Kunstausstellung, und erhielt lobenswerthe Anerkennung aller Kunstverständigen für seine Leistungen. Während der Zeit, als Waldmüller bei Putler Klavierunterricht erhielt, widmete er sich auch mit schönem Erfolge der Violine unter der Leitung unseres tüchtigen Strebinger, Mitglied's der k. k. Hofkapelle und Balletdirektors am Kärntnerthortheater. Im 18. Jahre ging Waldmüller mit dem Grafen Carl Esterhazy nach Sereth in Ungarn als Zeichenlehrer für dessen Kinder, wo er aber nur ein halbes Jahr verblieb, darauf nach Wien zurückkehrte, und daselbst noch ein Jahr zubrachte, während welcher Zeit er sich mit Fleiß und Liebe dem Klavier ausschließend zuwendete. Er besuchte dann mehrere bedeutende Städte Norddeutschlands, wo er sich mit Musik und Malerei beschäftigte, bis er in seinem 24. Jahre nach Mainz kam, wo er sich als Klavierlehrer niederließ, und zwei Jahre verblieb. Im Jahre 1843 kam er auf kurze Zeit nach Wien auf Besuch, und reiste von da mit Empfehlungsbriefen der ausgezeichnetsten Familien versehen nach Paris. Hier spielte er im Pleyel'schen Salon, im Athené royale und in Privatzirkeln ausgezeichneter Familien mit dem glänzendsten Erfolge und erwarb sich einen bedeutenden Ruf und die Anerkennung der größten Künstler, bildete sich vollends in der Composi-

tion aus, und reiste im Dezember 1845 nach Wien. Unterwegs gab er in mehreren Hauptstädten Deutschlands Konzerte, erhielt den Titel eines Kammervirtuosen Sr. Hoheit des Herzogs von Nassau, und erwarb sich auch in Wien jene Anerkennung, die seinen Ruf im Auslande gegründet hatte.

Nebst mehreren Konzertstücken für's Pianoforte im brillantesten Style componirte Waldmüller schon in Paris ein Pas für Lucile Grahn und eine Ouverture für's ganze Orchester.

Sein Spiel zeichnet sich durch Nettigkeit, Kraft und jene Leichtigkeit aus, die der Stempel des Virtuosen ist. Man sieht keine Anstrengung bei ihm, selbst wenn er 4—5 Konzertstücke nach einander auf den ausgezeichneten Bösendorfer'schen Flügeln mit französischer und englischer Mechanik vorträgt. Der Vortrag im Cantabile ist zart und entfernt von aller Effekthascherei, und seine Figuren brillant, deutlich und sehr rein. In Kurzem werden mehrere seiner höchst effektvoll componirten Konzertstücke veröffentlicht werden. (Schmidt's allgem. wiener Musikzeitung 1846 S. 55.)

Wickenhauser, Ernst, geboren in Brünn im J. 1827, widmete sich, nachdem er sich zu einem tüchtigen Klavierspieler und vorzüglichen Sänger herangebildet und auch den Unterricht des Kapellmeisters Gottfried Rieger in den musikalischen Theorien genossen hatte, dem Theater.

So hörten wir ihn schon unter Direktor Balvansky in der brünner Oper als Baßsänger und fanden ihn auch in den 1850ger Jahren als Kapellmeister an unserem Stadttheater. Einige Jahre auswärts (in Dresden als Sänger, in Lemberg als Kapellmeister), kehrte er wieder nach Brünn zurück, und wirkt da seitdem als Musiklehrer.

In diesen Jahren, und vor Entstehung des Musikvereines, dirigirte Wickenhauser mehrere, vom Grafen Bukuwky und Anderen, und auch von ihm selbst veranstaltete große Concerte, in welchen er sich stets bestrebte, seltene und interessante Tonwerke vorzuführen, die er auch mit gediegener Auffassung zu leiten und zum Ausdrucke zu bringen verstand.

Er offenbarte sich nicht nur als tüchtigen Dirigenten, welcher die orchestralen Massen zu führen und zu beherrschen versteht, sondern als in der musikalischen Literatur bewandert.

In den letzten Jahren zog sich W. aus der Oeffentlichkeit zurück, und lebt in Brünn als beliebter und geachteter Gesang- und Klavierlehrer. Er ist mit der bekannten Klavierkünstlerin Amalie Neruda vermält.

Budischowsky, Adolf, 1817 zu Brünn geboren, absolvirte hier die Gymnasialstudien; Familienverhältnisse drängten ihn aber sodann von der literarischen Bahn ab. Durch den Einfluß seines Schwagers Gregor, damals Kapellmeisters in Rußlund, welcher ihn zu bewegen suchte, in seine Nähe zu kommen, wurde Budischowsky dem musikalischen Berufe zugeführt.

Von der Uebersiedlung nach Rußland hielt ihn eine Anstellung beim Grafen

Haugwitz auf dessen Herrschaft Namiest ab; doch der angeborne Kunsttrieb und eifrige Autodidaktik brachten Budischowsky unter späterer Einwirkung und Leitung des Meisters Gottfried Rieger zu dem ehrenhaften Rufe eines gediegenen Klavierlehrers.

Als solcher ist Budischowsky vom Anfange der fünfziger Jahre in Brünn ansäßig und wirkte in dieser Zeit sehr verdienstvoll, namentlich seit der Gründung des Musikvereines, dessen künstlerische Leitung vom zweiten Jahre dessen Bestandes bis zur Berufung eines eigenen artistischen Direktors ihm übertragen war, so wie durch zwei Jahre in der Eigenschaft eines Chormeisters des hiesigen Männergesangvereines, für die Hebung der Musik.

III. Dokumente.

a) Die Musik-Akademie oder Collegium Musicum in Olmütz.

„Es wird hiemit allen Adelichen, sowohl im Militär, als weltlichen, und Geistlichen Stand, wie auch denen von Civilen-Burgerlichen Stand zu wissen gemacht, daß man Willens seye eine sowohl Adeliche, als unschuldige Unterhaltung in dieser Haubtstadt Olmütz aufzurichten, und zwar ein Collegium oder Music-Academie, welche einmal wochentlich wird gehalten werden, und zu welcher jedermann von allen angemerkten Standes Persohnen werden nach Belieben zutretten können.

Und damit ein dergleichen Lobwürdige und neu blühende Music-Academie den gewünschten Ruhm behaubte, so haben wir Fünf ansehnliche, Und beständige Beschützer dazu auserkiessen, und erwählet, neml.: Se. Hochfürstliche Gnaden der Fürst, und Bischoff von Olmütz, Se. Excellenz der Herr Graff von Podstatzký als Domdechant, und Haupt des Capituls, Se. Excellenz der Hochwürdige Herr Prälat von Closter Hradisch, der Herr Comendant von der Vestung, und Kayf. Königl. Creyß Haubtmann von Olmütz.

In Folge dessen werden auch erwählet werden 30 Adeliche Mitglieder obgesagter Music-Academie, welche nach ihrer Möglichkeit den Aufnahm, und gute Verständnuß der Unternohmenen Academie besorgen werden; aus welchen auch Jährlich zwey Directeurs werden erwählet werden, welche über sich nehmen werden die Unkosten zu bestreiten und sowohl die Music als die nöthige Beleuchtung und Bedienung zu verschaffen; Und werden zu Ende eines jedwederen Jahr bei Erwählung der zwey neuen Directeurs den zusammen getrettenen 30 Mitglieder der Music-Academie die Rechnung darzeigen, sowohl der eingegangenen Gelder, als auch der geschehenen Ausgaben.

Umb aber einen bey nahe hinlänglichen Fond dazu zuhaben so hat man auf folgende Arth diese Music-Academie anzufangen beschlossen. Und zwar

Erstens: werden die Fünf Hochansehntliche Beschützer dieser Academie zu gar keinen Unkosten gehalten, sondern auch höflichst ersuchet, mit Dero Hohen

Gegenwart diese Music=Academie zubeehren, wollen aber Hochdieselbe einen Beytrag dazugeben, so wird es Hoch denenselben Frei stehen.

Die 30 Mitglieder aber dieser Academie wie auch alle Persohnen Von Ersten Adel, Staabs=Officier und Haubtmann inclusive wan Sie leedig seyn, einen Ducaten, seynd Sie aber Verheyrathet so werden Sie 2 Ducaten Jährlich bezahlen müssen; und alle andern oberwehnte Liebhaber werden sich auf ein gantzes Jahr apponiren können mit 2 Gulden, die Verheyrathe aber werden sammt denen Töchtern 4 Gulden Jährlich geben; Es wird auch Frey stehen einen apponirten Zettl auf 2„ 3„ 4„ oder mehr Persohnen zuverlangen, wann nur nach Proportion gezahlet wird.

Es wird auch keiner zu den Concert zugelassen werden, der oder nicht ein Mitglied oder Apponirter ist, oder Von denen Herren Directeurs ein Frey Pilliet erhalten.

Und obwohlen man sich schmeichlet, daß ein hiesige Noblesse, ein so ansehnliche und auserlesene Garnison, und Viele aus den Civilen Von der Bürgerschaft ihre Freude in Aufrichtung einer so Noblen, als unschuldigen Unterhaltung zeigen werden durch ein zahlbares und Vniversales Apponnement und demenach hoffet man, daß ein so kleines Leugeld hinlänglich seyn wird, die nöthige Unkosten zubestreiten, sollte aber die Zahl der Apponirten nicht hinlänglich seyn, so wird man nach Verflossenen halben Jahr nach Belieben oder die Music=Academie aufhören, oder den nothwendigen Nachtrag machen.

Ein jedwederes Mitglied der Music=Academie wie auch ein jedwederer Apponirter wird ein Zeichen erhalten, welcher bei Ueberkommung gleich Anfangs ausbezahlt werden, und Von jedwedern, so in das Concert kommt bey Thür mus gewiesen werden:

Es ist auch keinem erlaubet seyn Zeichen einen andern zuleihen, sondern dienet nur allein Vor die apponirte Persohne.

Solten aber sich einige Virtuosen oder Liebhaber in der Music fünden, welche oder sich möchte hören lassen, oder möchten mitspielen, diese därfen nur allein bey denen Directeurs melden, so wird ihnen ein Frey Pilliet dazu ertheilet werden.

Diese Concerter werden Vormuthlich in den so genannten Herren=Hauß*) können gehalten werden, widrigen falls wird ein andere Gelegenheit in der Stadt aufgefunden werden.

Das Erste Concert kunte den 2 January gehalten werden, und ansonsten, wann keine Hindernus Vorkommt, so wurde winters=Zeit der Dienstag Von 4„ bis 7„ bestimmet seyn; Die übrige Zeit aber des Jahrs an Sonntag Von 5„ bis 8„ Uhr, so oft aber eine änderung seyn wurde, oder, an Tag, oder an der Stund, so wurde dieß es dem Publiko bekannt werden, durch Aufschreibung auf einer Taffl, so des Morgens an den Concert=Saal wurde angeschlagen werden."

---

*) Das Gemeindehaus Nr. 367 am Oberring, wo gegenwärtig die Kanzleien des Bürgermeisteramtes und des Gemeinderathes, sowie der olmützer Sparkassa sich befinden.

Obiges mit dem Datum vom 20. Dezember 1770 versehene Aktenstück hat sich in den Registraturs=Akten des olmützer Gemeinderathes vorgefunden: ohne daß weiter erhoben werden

b) Plan zur Wiedererrichtung der bestandenen musikalischen Akademien von Dilettanten in Brünn.

(Gedruckt zu Brünn bei Joseph Georg Traßler (im Franzens-Museum).

Der Beweggrund und Zweck zu diesen Akademien ist:

a) Dem hohen Adel, kais. königl. Militär- und Civil-Beamten, dann den vorzüglicheren Einwohnern Brünns eine Ihnen angemessene Unterhaltung,

b) allen hiesigen Musik-Diletanten Gelegenheit zu verschaffen, sich in der Musik mehr zu vervollkommnen, und gleichfalls auf eine edle Art unterhalten zu können; wodurch zugleich auch jeder Musikanfänger Gelegenheit erhält, den Geschmack in der Verschiedenheit der producirt werdenden Musikstücke, dann die Akuratesse und taktmäßige Zusammenhaltung im Spiel kennen zu lernen.

Die Möglichkeit deren Errichtung liegt:

1. In der erforderlichen Anzahl tauglicher Individuen von Musik-Diletanten,

2. In der Bedeckung der mit selben wesentlich verbundenen Unköſten.

Ad 1) Sind die bereits versammelten Musik-Diletanten hinreichend, ein Orchestre außer einigen blasenden Instrumenten, die jedoch durch gezahlte Musiker ersetzt werden, vollständig besetzen zu können.

Um jedoch unter selben gleiches Interesse, Eifer und Beständigkeit zu erhalten, ist nothwendig:

a) daß sich die Diletanten auf ein ganzes Jahr engagiren und nicht nur unter ihrem Ehrenworte verbinden, während dieser Zeit nicht (außer den wichtigsten Ursachen) auszutreten, sondern auch

b) daß jeder sich bestrebe, zur Beförderung und dem Wohle dieser Unternehmung nach Kräften alles beizutragen,

c) jeder sowohl der Verläßlichkeit als der Ordnung wegen zur Probe und Produktion der Musiken erscheine,

d) jeder sich nicht nur zu jenem Instrumente verwenden lasse, zu welchem er die meiste Neigung fühlt, sondern zu welchem ihn das Beste der Musik fordert,

e) bei Proben und Produktionen die Regeln der Musik genau beobachte,

---

konnte, ob das Collegium musicum mit dem ersten Jänner des darauffolgenden Jahres 1771 wirklich ins Leben getreten ist, und ob die Concerte in dem Herren-Hause am Oberring Statt gefunden haben. Gewiß ist jedoch, daß unter dem olmützer Erzbischofe und Cardinale Anton Theodor Graf v. Colloredo und Waldsee vom J. 1777 bis 1811 das „Collegium musicum" freilich unter anderen Verhältnissen bestanden hat. Zur Advent- und Fastenzeit wurden nämlich im erzbischöflichen Palais regelmäßig, bis nach dem Ableben dieses Erzbischofs Concerte abgehalten. Jeder Anständige hatte den Zutritt zu diesen musikalischen Produktionen, ohne hiefür etwas zu bezahlen. Als Musiker wirkten zumeist das Personale des Dom-Chors, sowie die besoldeten Trompeter und Hornisten des Erzbischofes mit. Größtentheils kamen bei diesen Unterhaltungen Synfonien, Concertstücke und auch Oratorien zur Aufführung.

Olmütz, 28. Dezember 1863.

Franz Peyscha, Stadtrath.

(Notizenblatt der histor. Sektion 1864 Nr. 2.)

durch Akurateſſe im Spiele ſich auszeichne und dem Urtheile des Muſik-Direkteurs willig unterziehe,

f) ſo viel möglich ſein eigenes Inſtrument hiezu widme.

Ad 2) Der Fond zur Beſtreitung der Unköſten beruht auf den Beiträgen der Herren Subſkribenten (reſpective Muſik-Freunde) welcher auf folgende Art erzielet werden kann, daß

a) nur der hohe Adel, k. k. Militär- und Civil-Beamte, die Honoratiores, dann der gebildetere Theil des hieſigen Publikums, und zwar:

b) nur ſo viele zur Subſkription eingeladen werden, als nach dem beiläufig entworfenen Uiberſchlag der monathliche Köſtenbedarf erfordert und der Raum des Muſikſaals zuläßt,

c) wegen der Dauer dieſer Akademien die Subſkription auf ein ganzes Jahr (jedoch mit Ausnahme des Faſchings, unter welcher Zeit keine Muſiken gegeben werden) feſtgeſetzet werde;

d) die Geldbeiträge auf einen Gulden monathlich beſtimmt, und

e) ſolche zur Deckung der fortlaufenden Auslagen viertelſährig, und zwar immer anticipando entrichtet werden.

Die Einrichtung der Muſik beſteht in Folgendem:

1. Werden auf Bewilligung des hohen Landes-Präſidii die Akademien während der Subſkriptions-Zeit in dem hieſig-ſtädtiſchen Redoutenſaale — um 7 Uhr Abends anfangend — abgehalten werder.

2. Werden ſelbe des Monats zweimal und zwar immer an einem ſolchen Tage gegeben werden, an welchem keine Theater-Vorſtellung gegeben wird.

3. Wird der Tag der Abhaltung dieſer Akademien vorläufig immer im Theater-Anſchlagzettel den Herren Abonnenten angedeutet werden.

4. Werden die Muſiken in ſolennen Symphonien, Conzerten, und nach Verſchiedenheit in Geſängen, Harmonie- oder andern Unterhaltungsſtücken der beſten Authoren beſtehen.

5. Kann ſich Jedermann auf vorläufige Anmeldung mit ſeinen in der Muſik erworbenen Kenntniſſen in dieſen Akademien produciren, jedoch hat ſich derſelbe vorher der ſtandhältigen Probe zu unterziehen.

6. Wird dem verehrlichten Herrn Subſkribenten eine Eintrittskarte für ſich und ſeine Familie (worunter jedoch nur Gattin und Kinder verſtanden ſind) für die Dauer der Subſkriptionszeit zugeſtellet werden.

7. Erhält der ledige Herr Abonnent nebſt einer ſolchen Eintrittskarte für ſich allein — auch noch ein anderes Billet zu ſeiner Diſpoſition für Freunde oder Bekannte; jedoch wird auf das erhaltene große Abonnements-Billet außer dem wirklichen Abonnenten keine andere oder fremde Perſon eingelaſſen.

8. Die großen Abonnements-Billete, ſo wie jene zur willkührlichen Vertheilung an Freunde und Bekannte, können jederzeit beim Eintritte in den Muſikſaal nur vorgezeiget, ſodann aber wieder zurückgenommen werden.

9. Der allenfalls durchreiſende fremde Muſikliebhaber, der während ſeines Aufenthalts die Akademie zu beſuchen wünſchte, beliebe ſich wegen unentgeldlichen

Erhalt eines Eintrittsbillets, wenn es ihm Zeit und Umstände zulassen, bei den am Schluße dieses Plans benannten, und dieses Geschäft besorgenden Gesellschafts-Mitgliedern zu melden; jedoch wird derselbe das allenfalls erhaltene Gastbillet beim Eintritte abzugeben haben. Sonst wird auch jeder durchreisende angesehene Gast nach vorheriger Anmeldung beim Eintritte, auch ohne Billet, außerdem aber Niemand anderer ohne Billet in den Musiksaal eingelassen werden.

10. Werden in Rücksicht der Sitze in dem Musiksaal überhaupt keine Abtheilungen gemacht.

Damit aber die Errichtung dieser Akademien dauerhafter gegründet würde, und an allgemeinem Zutrauen und Ansehen gewänne, so ist ein Protector erforderlich, der an der Spitze der Dilettanten-Gesellschaft stehend — ihr Unternehmen leite und befördere.

Es wurden hierum Se. Excellenz der, Sr. k. k. apost. Majestät, wirkliche geheime Rath, Kämmerer, Hof- und erste mährisch-schlesische Gubernialrath, Herr Franz Freiherr von Roden v. Hirzenau höflichst ersuchet, welcher der Gesellschaft die Versicherung gab, selbe in diesem Unternehmen freundschaftlich leiten, und dasselbe nach Möglichkeit befördern zu wollen

Die Vertheilung der akademischen Geschäfte und Direktionen ist folgende:

a) Zum Direktor der Vocal-Musiken wurde Franz Scheu, und

b) zum Direkteur der Instrumental-Musiken der Sebastian Liworka gewählt.

c) Joseph Fiala und Reinold Kölbel dirigiren das Geschäft des aufgenommenen Kapelldieners; führen das Verzeichniß der Abonnenten, besorgen den Ankauf der Kerzen, Saiten, des Brennholzes und der übrigen Erfordernissen, die Herstellung der sich ergebenden Reparaturen, den Druck und Ausfertigung der Eintrittsbilleten und akademischeu Avertissements, und halten überhaupt die Kanzlei über alle schriftliche Verhandluugen; auch wird sich bei ihnen jeder Abonnementswerber wegen der Subskription und des Eintrittsbillets zu melden haben.

d) Franz Wagner hat die Besorgung des Kassa- und Verrechnungs-Geschäfts, wobei Joseph Schlechta als Kontrollirender zugetheilt ist.

e) Joseph Weber besorgt auf vorläufige Bestimmung des aus der Dilettanten-Gesellschaft gewählten Ausschusses den Ankauf der nenen Musikstücke und derselben Copirung, führt die Registratur über sämmtliche Musikalien-Vorräthe, und das Inventarium über alle zur Akademie gehörigen Effekten.

f) Weiters werden mit Anfang jeden Monats die in jeder der zwei monatlichen Akademien zu producirenden Stücke einverständlich mit den Ausschußmitgliedern bestimmet werden.

g) Die ausgestellten Conto oder Scheine über einzelne größere Beischaffungen werden jedesmal von zwei Ausschußgliedern vidirt, und solche sodann dem Kassier und Rechnungsführer zur Auszahlung der Köstenbeträge und zum Belag der Rechnungen übergeben werden.

h) Der Kassier wird nach Verlauf eines jeden Quartals über die eingehen-

den Abonnementsgelder und deren Verwendung eine belegte Rechnung zu legen haben, welche sodann von dem Ausschuße revidirt — Sr. Excellenz dem Herrn Protector überreicht werden wird.

Das Geschäft des Kapelldieners besteht:

a) in Ansagung der Musik-Proben, Transportirung, dann Aufhebung der Instrumente, Ordnung des Orchestre und der Sitze;

b) wird derselbe zugleich von den Herren Subskribenten die monatlichen Abonnementsgelder quartaliter einzuheben, solche gehörigen Orts abzuführen, dann die Abonnements-Billete und allenfalls nöthige Avertissements zuzustellen haben.

Uebrigens wird bei Abhaltung der Akademien für die erforderliche Ruhe und Ordnung, dann angemessene Beleuchtung und Beheitzung des Musiksaals gesorgt werden.

Anmerkung.

Sollte sich diese Gesellschaft einst auflösen, und diese Akademien ob Mangel der erforderlichen Anzahl Diletanten oder Direkteurs aufhören, oder aus Gelegenheit irgend eines anderweiten Hindernisses aufhören müssen; so ist der Wille der dermaligen Gesellschaftsmitglieder, daß alle aus diesem Fond angeschafften Requisiten zur Beförderung eines wohlthätigen Zwecks öffentlich veräußert werden sollen.

Von der Direction der Musik-Diletanten-Gesellschaft.

Brünn den 1. August 1806.

Franz Scheu.
Joseph Fiala.
Reinold Kölbel.

Nachträge zu den geschichtlichen Beilagen (S. 1—68).

p) Der olmützer Musikverein.

(Für den heurigen Jahresbericht verfaßter Rückblick über das eigene Geschick des Vereines, veranlaßt durch das in d. J. abgehaltene hundertste Concert. S. dazu hier S. 40—44.)

Der Musikverein von Olmütz entstand im Jahre 1852 als einer der vielen gleichzeitigen Bildungsvereine, in welche sich, bei bereits gehemmtem öffentlichen Leben, die geistige Bewegung in Oesterreich geflüchtet hatte, um in der politischen Trübsal der Zeit wenigstens die Ideale des innern Menschen festzuhalten und zum Gemeingut aller zu machen.

In diesem Sinne wurde der Verein von dem damaligen, um alle gemeinnützigen und humanen Bestrebungen in Olmütz hoch verdienten Staatsanwalt Dr. Al. Kallina in Gemeinschaft mit einer Anzahl hiesiger Musik- und Kunstfreunde, von denen, um nur einige zu nennen, die Herren Dr. Rudolf Bischof, Dr. Franz Mandelblüh, Dr. Ignaz Machanek, k. k. Rechnungsführer Klekler, Redakteur Bartsch, Josef Mandelblüh jun., Buchhändler Eduard Hölzel u. s. w. hervorgehoben werden sollen, in's Leben gerufen; ein deutlich ausgesprochener Bildungszweck: die Kenntniß gehaltvoller Musik im Kreise der Mitglieder zu verbreiten und dadurch anregend und veredelnd auf Geist und Gemüth zu wirken, war seine mit der ersten Lebensregung empfangene schöne Aufgabe.

Hervorgegangen aus einem wirklichen Bedürfniß der allgemeinen Stimmung, zählte der Verein in den ersten Jahren alle irgend höher strebenden Bewohner der Stadt zu seinen Gründern und Mitgliedern, denen sich der damalige Metropolit von Olmütz, Kardinal Sommerau-Beky, unter Gewährung eines jährlichen Geldbeitrages, als Protektor an die Spitze zu stellen geruhte, während die Gemeindevertretung in der Zuwendung einer angemessenen Jahressumme das damit ausgedrückte Zeichen des öffentlichen Schutzes hinzufügte.

Ein Theil der auf solche Art erzielten materiellen Mittel fand im treuen Anschluß an den Vereinszweck darin seine Verwendung, daß zur besseren Begründung der musikalischen Bildung eine öffentliche Musikschule in zwei Abtheilungen und zwar für Gesang und für Violinspiel eingerichtet wurde, in welcher

zugleich alle auf Masseneinwirkung berechneten Chornummern der Vereinskonzerte unter der Leitung des als Lehrer angestellten spätern Domkapellmeisters Franz Trousil, der selbst ein vorzüglicher Sänger und Instrumentalist war, sorgfältig einstudirt und vorbereitet wurden.

In dieser Zusammensetzung und mit einer Wirksamkeit, welche noch das ganze Reich der Tonkunst ungetheilt umfaßte, stand der Verein Jahre lang als einziger Träger der höhern Musikpflege in Olmütz da, reich durch die vielen musikalischen Kräfte, über welche er ausschließlich zu verfügen hatte, und daher auch zu einer erstaunlich raschen Aufeinanderfolge seiner Concerte — mitunter bis 10 in einem Jahre — befähigt, welche sämmtlich durch den Reiz eines gewählten Programmes und nicht selten auch durch denjenigen einer sehr anerkennenswerthen Ausführung fast ausnahmslos durch einheimische Talente ausgezeichnet war.

Von der angedeuteten Fülle mußte der Verein zuerst an einzelne jüngere Schwestervereine das denselben gebührende Maß abtreten, als beim ersten Wiedererwachen des öffentlichen Lebens, welches nirgends so lebhaft begrüßt wurde, als gerade in den Kreisen der Bildung, das Streben nach vereintem Wirken auf eine viel mannigfaltigere Gestaltung mit theilweise veränderten Gesichtspunkten hindrängte; und der Verein gab nun die betreffenden Zweige seiner bisherigen Gesammtthätigkeit an die hiezu berufenen selbstständigen Organe, einerseits also an den in den weitesten Kreisen der Bevölkerung rasch populär gewordenen Männergesangsverein, und andererseits an die als strenge Specialitäten ins Leben getretenen Vereine für klassische Kammer- und Kirchenmusik umso lieber ab, als mit dieser Arbeitstheilung zugleich eine reichere und eigenartigere Gliederung der hiesigen Musikzustände verbunden war, welche dem Musikvereine noch immer das fast unübersehbare Feld der polyphonen Concertmusik mit Orchester-Grundlage zu desto eingehenderer Vertretung überließ.

Doch auch der ersehnte Fortschritt des vaterländischen Schulwesens, welches nunmehr die Pflege des Gesanges in den eigenen Lehrplan einfügte oder als freien Gegenstand darin aufnahm, forderte vom Musikvereine eine weitere Einschränkung seines bisherigen Wirkungskreises, nämlich den Verzicht auf den in seiner Hand bisher vereinigt betriebenen Musikunterricht, bei dessen Uebergang an die verschiedenen Lehranstalten der Verein wenigstens das Bewußtsein hatte, auch hierin als Bahnbrecher und Vorkämpfer eines allzu lange vernachlässigten Erziehungsmittels das Seinige redlich geleistet zu haben.

Durch nichts ersetzt und völlig unbegründet war dagegen der Rückschlag, welchen der segensreiche Anbruch einer bessern Zeit dadurch für den Musikverein im Gefolge hatte, daß der hohe Kirchenfürst des olmützer Erzstiftes Friedrich Landgraf von Fürstenberg seine wohl in politischen Gründen gelegene Verstimmung gegen die neuen volksthümlichen Ausflüße der Verfassung auch auf den ein rein menschliches Bildungsziel festhaltenden Musikverein übertrug und demselben die ihm von weiland seinem Vorgänger verliehene Subvention entzog.

Die eingetretene glückliche Wendung der öffentlichen Dinge stellte daher den Verein nach mancher Richtung vor eine ernste Prüfung, welche indessen erfreulicherweise nur bewies, daß seine Stellung im Mittelpunkte der musikalischen Lei-

stungen bereits eine allgemein anerkannte war und zur Wahrung der wichtigsten künstlerischen Interessen nicht mehr entbehrt werden konnte. Zwar gebot der Kampf ums Dasein in dem bunten Gedränge anderer Unternehmungen eine Verminderung der öffentlichen Produktionen, allein der Verein verstand es dafür vortrefflich, die Wirkung des Gebotenen sowohl durch die Großartigkeit der vorgeführten Tonstücke, als durch deren imposante Ausführung wesentlich zu steigern und durch die Heranziehung namhafter Erscheinungen aus der Kunstwelt die bedeutendsten und edelsten Genüße bei sich einzubürgern.

Aus der stattlichen Reihe von hervorragenden und selbst gefeierten Gästen seien hier nur die Damen Bettelheim, Dustmann, Magnus, Neruda-Normann, Klekler und Fels, dann die Herren F. Laub, Jean Becker mit seinen wackern Genossen des Florentiner Quartetts (wiederholt), Remenyi, Zamara, Benewitz, Rossek und Heckmann in ehrende Erinnerung gebracht.

Auf solche Art war es dem Musikverein trotz aller entgegenstehenden Schwierigkeiten gegönnt, am 14. April 1872 sein „hundertstes Concert" glänzend abzuhalten, welches sich ihm durch viele aufmunternde Zeichen inniger Sympathie von nah und fern, durch das thatkräftige Wohlwollen einzelner, besonders hingebender Kunstfreunde und vor allem durch die persönliche Anwesenheit seines herzlich verehrten Gründers des gegenwärtigen k. k. Ministerialrathes Herrn Dr. Kallina Ritter von Urbanow, zu einem die reinste Befriedigung gewährenden, allgemein erhebenden Feste gestaltete.

Angelangt auf diesem freundlichen Höhenpunkte durfte sich der Verein zum Lohne seiner Ausdauer sagen, daß er auf dem nicht ganz müheloſen Wege dahin unabläſſig bestrebt war, die Entwicklung der musikalischen Gedankenwelt in einem möglichst umfassenden Bilde, namentlich an den mustergiltigen Hauptwerken unserer großen deutschen Meister nachzuweisen, das fortschreitende Kunstschaffen ohne einseitige Vorliebe für eine bestimmte Zeit oder Schule bis in die neuesten Erzeugnisse der Gegenwart zu verfolgen und dadurch im Zusammenhange mit den übrigen Kulturerscheinungen ein tieferes Verständnis des nationalen Geistes anzubahnen, dessen herrlichste Verkünder auf dem Gebiete der Ton- und Dichtkunst — ein Mozart, Schiller und Beethoven — bei deren in diesem Zeitraum eingetretenen Hundertjahrfesten vom Verein in weihevoller Weise gefeiert wurden.

Die seither errungenen Erfolge gestatten aber auch bei einem Ausblick in die Zukunft den beruhigenden Schluß, daß der Verein gewiß sein darf, noch manches neue Hundert seiner Aufführungen zu erleben, wenn er es wie bisher versteht, die Musik keineswegs als ein bequemes Mittel flacher Unterhaltung, sondern in ihrer Bedeutung für die gesammte nationale Bildung und zwar als deren vielleicht eigenthümlichste, weil innerlichste Seite zu pflegen und wenn er für diese seine Sache den empfänglichen Sinn unserer hiesigen Jugend auch ferner zu gewinnen weiß.

Nicht gering ist in diesem ersten Zeitraum bereits die Zahl derjenigen gewesen, bei welchen der Verein mit seinen Eindrücken eine frühe Entfaltung des vorhandenen Talentes mitangeregt hat und welche ihn dafür mit geschätzten Proben

derselben auf das Angenehmste erfreut haben; darunter einige, wie die Frl. Eugenie Klekler, Hofopernsängerin Marie Trousil, Em. Elias, und Anna Schlimarzik, dann die Herren Professor Ernst Förchtgott und Brodtrager (Ulbrich), welche die Ausübung der Kunst später zu ihrem Berufe gewählt haben, und andere, wie Fräulein Em. Hein und die Herren Heinrich Schlimarzik und Franz Domek jun., welche, ohne den gleichen Schritt zu thun, die volle Befähigung hiefür besaßen.

Schließlich ist es eine unerläßliche Pflicht des Dankes, einige Männer von Fach mit Auszeichnung zu erwähnen, welche in bleibender Stellung oder bei zeitweiligem Aufenthalte den Verein durch ihre treffliche Sachkenntniß und eigene Künstlerschaft in Rath und That wirksam unterstützt haben; Dank also den Herren Josef Amenth, Hoftheaterkapellmeister Ign. Fischer, Wladimir Labler, K. Maier, Ernst Wondratschek nnd ein treues Andenken den bereits im Grabe ruhenden Herren Josef Kinsky, Dominik Pilhatsch und Franz Trousil.

Zur Vervollständigung dieser gedrängten Entwicklungsgeschichte unseres Vereines sei noch bemerkt, daß der in hundert Concerten aufgehäufte Stoff von musikalischen Produktionen die ansehnliche Zahl von 510 Vorträgen erreicht hat, welche 35 Symphonien, 73 Ouverturen, 156 Ensemblestücke von größerem und geringerem Umfange, darunter eine ganze Reihe vollständiger Oratorien, 231 Solcleistungen und 15 Deklamationen in sich begreifen. Die Zahl der Tonstücke vertheilt sich auf 130 Compositeure, von denen unsere deutschen Meister seit den Tagen der Musikclassik bis auf die Gegenwart am häufigsten auf dem Programme erschienen und zwar: Mendelssohn 65, Beethoven 52, Schubert 27, Schumann 22, Mozart 20, Meyerbeer 20, Josef Haydn 14, Weber 14 und Richard Wagner 13mal.

Persönliche Notizen.

Fräulein Eugenie Klekler, aus einer durch ihre Musikliebe in Olmütz höchst anregend wirkenden Familie, genoß den trefflichen Klavierunterricht des hiesigen Lehrers Ernst Wondratschek, eignete sich durch rastlose Studien eine vollendete Technik an und wirkte als geschätzte Pianistin und Lehrerin ihres Instrumentes in den besten Kreisen Wiens.

Fräulein Marie Trousil, als Tochter des hier bereits mehrfach genannten künstlerischen Musikers, seit ihrer Kindheit im Gesange unterrichtet, erlangte frühzeitig eine solche musikalische Festigkeit, daß auf sie bei allen schwierigen Partien in den öffentlichen Konzerten gerechnet werden konnte; nach einem mehrjährigen Aufenthalte in Wien zum Zwecke ihrer Ausbildung im Gesange widmete sie sich der Bühnenlaufbahn, welche sie im vorigen Jahre in den Verband des k. k. Hofoperntheaters führte.

Fräulein Emilie Elias verwerthete eine schöne Altstimme vorerst in vielen Vereinsconcerten und später mit gleichem Erfolge auf der Bühne, welcher sie bis zu ihrer Verheiratung mit dem Bankbeamten Bustini auf mehreren Theatern des In- und Auslandes angehörte.

Fräulein Anna Schlimarzik entwickelte bereits in frühester Jugend eine bemerkenswerthe Fertigkeit auf dem Piano, vervollkommnete sich zu Wien unter der Leitung Pickert's und ist gegenwärtig, obwohl noch am Anfange ihrer Künstlerlaufbahn, nicht nur durch ihr öfteres Auftreten in der Vaterstadt, sondern auch durch auswärtige Concerte in Wien, Brünn, Troppau und an anderen Orten bereits vortheilhaft bekannt.

Prof. Ernst Förchtgott, geboren zu Tobitschau, vollendete die juridischen Studien zu Olmütz, folgte aber seit seiner Uebersiedlung nach Wien (1852) ungetheilt seinem ausgesprochenen innern Beruf zur Musik und hat sich namentlich als mustergiltiger Balladensänger, nicht minder aber auch als Urheber zahlreicher Compositionen, besonders für Chorgesang und endlich als gründlicher Meister des Gesanges einen Namen von bestem Klang erworben.

Josef Brodtrager, begabt mit ansprechenden äußern Mitteln und einer ungemein biegsamen, wohltönenden Baritonstimme, trat aus den musikalischen Kreisen seiner Vaterstadt — dem ersten Sammelplatze seines schönen Talentes — in diejenigen des Theaterwesens über und behauptete sich darin mit gutem Glück und ehrendem Erfolg*).

Der Stadt Olmütz gehören ferner nach ihrem Jugendleben und den grundlegenden Studien an: der in Wien verstorbene Pianist und Compositeur zahlreicher Klaviersachen J. A. Pacher (S. hier S. 153) und der in Florenz angesiedelte, kürzlich zum Ehrenmitgliede der Musikakademie in Neapel ernannte Klaviervirtuose Leopold Hackensöllner (S. hier S. 100), dessen in Florenz erschienene Compositionen für Gesang und für's Piano ein ziemlich stattliches Verzeichnis bilden; er sowohl wie der früher genannte Landsmann noch unter dem als Domorganist hier verstorbenen Moritz Kunert, dem trefflichen Orgelspieler und gründlichen Kenner des Klaviers, gebildet.

Endlich kann nicht unerwähnt gelassen werden, daß unsere Stadt an den Herrn Dr. Ignaz Machanek und Josef Mandelblüh jun. zwei musikalische Talente besitzt, denen schon manche sinnige Tondichtung, manche glückliche Instrumentirung gelungen ist, wenn sich auch bei beiden die Beschäftigung mit der Musik nur in den Grenzen dillettantischer Neigung befriedigt.

q) Der Musikverein und die musikalischen Zustände in Troppau.

Im Jahre 1854 traten einige Freunde classischer Musik zusammen und versuchten einen Musikverein ins Leben zu rufen. Es wurden Statuten berathen und beschlossen, unterm 21. Juni 1854 auch behördlich ratificirt. Die Thätigkeit dieses jungen Vereins reducirte sich aber bald auf die Aufführung „der Schöpfung" von Haydn und des „Lobgesangs" von Mendelssohn. Der anfängliche Eifer erkaltete bald, der Verein entschlief.

---

*) Der auch in Brünn beliebte Sänger Ulbrich, welcher vor kurzem von der brünner Bühne abging. (Anm. d. Red.)

Erst zu Anfang des Jahres 1864 wurde neuerlich daran gegangen, dem entschlummerten Institute neues Leben einzuhauchen, wozu die Anstrengungen der Stadtvertretung, die Stadtkapelle zu reorganisiren, vorzugsweise Veranlassung gaben. Allein dieses Aufleben des Vereines war gleichfalls von nur sehr kurzer Dauer. Die Thätigkeit desselben beschränkte sich darauf, die Vereins-Statuten zu revidiren, ferner einige Concerte unter vorzugsweiser Mitwirkung der zwischenweilig reorganisirten Stadtkapelle und unter der Leitung des zwischenweilig glücklicherweise für letztere gewonnenen Kapellmeisters Josef Friedrich Hummel, zu geben, endlich eine Musikschule (für Gesang, Streichinstrumente und Harmonielehre) zu begründen, welch' letztere jedoch in verhältnißmäßig sehr kurzer Zeit wieder einging, woran die neuerliche Entschlummerung des kaum erweckten Musikvereines und die geringe Theilnahme des Publikums an beiden als Ursache bezeichnet werden muß. Die Gleichgiltigkeit des Publikums erklärt und entschuldigt sich zum Theile dadurch, daß dasselbe durch die immer günstiger sich gestaltenden musikalischen Erfolge der Stadtkapelle sich befriedigt fühlte, und mit der Erhaltung dieser alles gethan zu haben glaubte, was in musikalischer Beziehung billigerweise und mit Rücksicht auf die Kräfte in Troppau angefordert werden könne.

Seit März 1867 hat der Musikverein kein Lebenszeichen mehr gegeben. Alle musikalischen Produktionen verdankt das Publikum dem Männergesang-Vereine, der seit ungefähr 2 Jahren hier anwesenden Militärkapelle, vorzugsweise aber den Leistungen der Stadtkapelle, welche im Theater, in Kirchen und Concertsälen, nicht bloß in Troppau, sondern auch an anderen Orten, zur allgemeinen Befriedigung wirkt. Allein auch dieses Institut krankt; denn, wenn auch nicht verkannt wird, daß die Ausgaben für selbes sich hoch beziffern, so genießt es dennoch nicht die ausreichende Unterstützung und kämpft mit — Nahrungssorgen. Die überaus glücklichen musikalischen Erfolge der Stadtkapelle sind einzig und allein der vortrefflichen Leitung ihres Kapellmeisters Jos. Friedr. Hummel, dessen Eifer, Umsicht und Opferwilligkeit, so wie vorzüglichen Talenten, gründlicher Ausbildung und seltener praktischer Gewandtheit und Fertigkeit zuzuschreiben. Es kann nicht geläugnet werden, daß die Läuterung und Vervollkommnung des musikalischen Geschmackes des Troppauer Publikums als eine erfreuliche Frucht der rastlosen Thätigkeit und Bestrebung dieses jungen Mannes erscheine und als solche bezeichnet werden müsse; daß aber auch dagegen mit Grund zu besorgen ist, daß, wenn letzterer einstens Troppau verlassen sollte, zweifelsohne die früheren trostlosen musikalischen, d. h. unmusikalischen Zustände wiederkehren dürften.

r) Der znaimer Musikverein und Znaim's musikalische Verhältnisse in den letzten vier Jahrzehenden.

Das Feld der sogenannten höheren Kunstmusik lag in den ersten 30 Jahren des laufenden Jahrhunderts in Znaim ganz brach; erst gegen Ende der dreißiger Jahre finden wir einige Brosamen, jedoch auch nur sporadisch vor; scheinen auch diese musikalischen Thaten, so sehr dieselben an und für sich und namentlich den

damaligen Verhältnissen gegenüber auch werthvoll waren, weniger aus dem Bedürfnisse nach musikal. Kunstgenüßen höherer Art zu eigenem und allgemeinen Vergnügen hervorgegangen zu sein, sondern schienen mehr als Folie besonderer persönlichen exceptionellen Stellung zu dienen.

Es wurden nämlich über Anregung des damaligen k. k. Kreishauptmanns Stellwag R. v. Carion zu Ende der 30er Jahre zumeist an allerh. Geburtstagsfesten u. dgl. einige Oratorien ausgeführt, wozu nebst den in Znaim vorhandenen Kräften namentlich die Schullehrer aus der Umgebung Znaims beigezogen wurden.

Nach Versicherungen damaliger Theilnehmer war die Ausführung trotz der nur wenigen Proben für die damaligen Anforderungen eine ganz ausgezeichnete. Der Chor bestand aus ungefähr 30—40 Sängern, das Orchester gegen 30. Als Solisten werden rühmlich genannt: 1. Frau von Manner (Gattin des damaligen Bürgermeisters von Znaim), 2. Frau von Hajek (Kreiskommissärs-Gattin), 3. Pater Hönlinger (Tenor), 4. J. Ziegler (Chorregens der Schottenkirche in Wien, für Baß) u. A. In die Ober-Leitung theilten sich Ziegler, Pichler und Hönlinger, Thurnermeister Müller fungirte stets als Violindirigent; aufgeführt wurden: Josef Haydn's „Schöpfung" und „Jahreszeiten", „Saul's Tod" und „Saul und David" von Aßmayer.

Außer diesen wenigen Oratorien-Aufführungen finden wir bis zum J. 1850 auch nicht eine musikalische Concert-Aufführung weder in privater noch öffentlicher Weise. Das Bedürfniß hiernach scheint in keiner Weise beim Publikum vorhanden gewesen zu sein; erst im Sommer 1850 finden wir die Keime zukünftigen Lebens aus dem Boden schießen, indem in dieser Zeit die Gründung eines Männergesangvereines angestrebt wurde. Besonderes Verdienst um die Gründung haben sich Franz Hauer (Apotheker) und Michael Pichler (Musiklehrer) erworben, denen es nach Ueberwindung zahlloser Schwierigkeiten gelang, im Dezember (8.?) 1850 mit der Aufführung einer Vocalmesse (in Es) von Carl Haslinger in die Oeffentlichkeit zu treten. Die Anzahl der Sänger betrug ungefähr 20, welche, wie aus den vorhandenen Concertprogrammen ersichtlich ist, ganz Tüchtiges in fleißiger Weise geleistet haben müssen.

(Vorstand und Chormeister Mich. Pichler, Vorstand-Stellvertreter Jos. Steiner (Schullehrer), Sekretär Franz Hauer.)

Nachdem durch diesen Verein dem Publikum entschieden Neues in trefflicher Weise geboten wurde, sollte man meinen, wäre auch die Theilnahme für den Verein im Publikum eine allseitige gewesen. Dem war jedoch nicht so, denn trotz mehrfacher dringender öffentlicher und privater Aufforderungen konnten im Jahre 1851 von unterstützenden Mitgliedern nur 36 (jährlich à 1 fl. Beitrag) im Verzeichnisse angeführt werden, von denen jedoch viele sehr bald ausgetreten sein müssen. Daß das Blühen des Vereines und der Eifer seiner ausübenden Mitglieder durch die an den Tag gelegte Indolenz eines großen Theiles der Bevölkerung in keiner Weise gefördert wurden, ist klar, und so sehen wir denn den Verein trotz geänderter Statuten und so mancher dem Publikum gemachter Concession sichtlich immer tiefer sinken, und den Sylvesterabend 1851 als einen der

letzten Abende seines Wirkens. Nochmals rafft sich der Vorstand in einem vom 3. Mai 1852 datirten Aufruf zur Betheiligung auf, scheint aber eben so wenig damit gewonnen zu haben.

Nach einem Winterschlafe von ungefähr 2 Jahren erwachte der Verein zum zweiten, jedoch wieder nur kurzem Leben (znaimer Wochenblatt 1854 Nro. 1, 13, 25, 26). An ausübenden Mitgliedern finden wir 18 (einige Studirende des k. k. Gymnasiums wirkten auch als Sänger, waren aber nicht Mitglieder), an unterstützenden 134. Vorstand ist J. A. Dvořak, k. k. Gymnasial-Professor, Sekretär Burghart, k. k. Finanzbeamte, Archivar F. Hauer.

Nach einigen wenigen Produktionen (zn. Wochenblat 1856 Nro. 97) löste sich der Verein im März 1855 freiwillig auf, dem objectiven Beobachter nur die Wahrnehmung zurücklassend, daß der Boden Znaims bis dahin zur Kultur der Pflanze Musik noch nicht geeignet war.

Daß übrigens an dem Verfalle des Männergesangvereins, sowie überhaupt an dem Nichtheben der musikalischen Verhältnisse in Znaim, nicht allein die Theilnahmslosigkeit des Publikums Schuld sei, daß ferner denn doch hie und da ein musikalisches Samenkorn auf etwas günstigeren Boden fiel, beweist ein im znaim. Wochenblatte von 1854 Nr. 15, befindlicher Artikel, in welchem auf die Vereinigung resp. Coordinirung der Musikheroen(!) Müller, Kuschel und Pichler gedrungen und gewünscht wird, daß eine „Association zur Bildung eines Musik- und Gesangvereines zusammentrete" — „Iglau zu überflügeln". Dieser Artikel läßt schließen, daß also im Kreise der maßgebenden Musiker und Dilettanten selbst Uneinigkeit und Mangel höheren Kunststrebens herrschte.

Nach dem Verscheiden des Männergesangvereines trat eine abermalige Erstarrung jedes öffentlichen Musiklebens ein, an welcher der Mangel mehrerer geeigneter musikalischer Führer nicht wenig beitrug; denn am 15. August 1855 starb der Thurnermeister Franz Müller und am 2. Februar 1856 sein Nachfolger Josef Guschel, welcher namentlich als Violinvirtuose Gediegenes leistete. Zur provisorischen Leitung der Thurnermeisterei wurde Cyrill Kehl (ein Schüler F. Müller's) berufen.

Als ersten Anstoß zur ferneren oder wiederbegonnenen Hebung der musikal. Verhältnisse Znaims können wir einen Artikel des znaim. Wochenblattes vom J. 1856 Nr. 17, ansehen, welcher für Gründung einer Musikschule und Anstellung eines städt. Musikdirektors plaidirt. Dieser Gedanke scheint seine Wirkung nicht verfehlt zu haben, denn schon in den Sitzungen vom 18. und 22. März 1857 beschloß der Gemeindeausschuß in der That die Gründung einer städtischen Musikschule und Anstellung eines städt. Musikdirektors mit einem jährlichen Gehalte von 600 fl. C. M. und Benützung eines Naturalquartieres, event. 100 fl. Quartier-Relutums. Zur Besetzung der neugeschaffenen Stelle wurde ein Concurs ausgeschrieben, an welchem sich 33 Bewerber betheiligten und von denen Heinrich Fiby am 20. September 1857 zum städt. Musikdirektor ernannt wurde (S. über ihn S. 92).

In seiner Person erhielt die Stadt einen Mann, welcher wohl am meisten das Zeug in sich hatte, um die im wahren Sinne des Wortes miserablen musik.

Verhältnisse zu verbessern. Geboren und erzogen in einer Großstadt (Wien), vereinigte Fiby nebst vielem Wissen und trotz seines jugendlichen Alters (er zählte bei seiner Anstellung erst 23 Jahre) auch schon vielseitiger Erfahrung jene schwärmerische Liebe zur Kunst, so wie rastlosen Eifer und weitsehenden Blick, ohne welche Eigenschaften die ihm gestellte große Aufgabe nicht zu lösen war.

Bei seinem Dienstantritte fand Fiby nichts als eine öde Wüstenei vor. Die Organisation der Musikschule ging verhältnißmäßig noch am leichtesten von Statten. Schon im ersten Schuljahre zählte die Schule über 30 Zöglinge, welche Anzahl sich stets steigerte, so daß seit Jahren die Schülerzahl stets 60 bis 80 beträgt, und die Anstellung von mehreren Hilfslehrern nöthig machte.

Aber nicht die Musikschule allein war das Feld der Thätigkeit Fiby's; die städt. Musik-Kapelle (die damals ungefähr 10 Mann zählte), die Lehrjungen der Kirchen- und Theatermusik u. dgl. fiel ihm zu, und nur nach Beseitigung endloser Schwierigkeiten und nicht ohne Kampf gegen Vorurtheil, Indolenz, Neid und andere dergl. Feinde gelang es ihm die Musikzustände schrittweise zu heben und zu verbessern.

Schon nach wenig Wochen seiner Thätigkeit erkannte Fiby, daß ein Fortschritt mit den gewöhnlichen Kräften(?) nicht möglich sei, und daß nur durch stetige öffentliche Produktion besserer Musik, sowie durch Herbeiziehen der Dilettanten und sonstigen intelligenten Personen Raum für Besseres geschafft werden können.

Eine im Dezember 1857 anläßlich des Explosion-Unglücks in Mainz, und für dortige Verunglückte stattgehabte Akademie, an welcher viele Kräfte Znaims und der Umgebung theilnahmen, gab Fiby die Gelegenheit, zum ersten Mal seinen Gedanken zur Gründung eines Musikvereines in maßgebenden Kreisen auszusprechen. Obwohl das Projekt als nothwendig erkannt worden war, scheiterte doch die Ausführung damals, wie auch einige Zeit später, an der Mattherzigkeit und verletzten Eitelkeit gerade solcher Personen, welche vermöge ihrer bürgerlichen Stellung mehr denn je zur Realisirung eines solchen Werkes berufen gewesen wären. Dieser und so mancher andere Mißerfolg bewog Fiby im J. 1861 selbstständig vorzugehen, und sich nur mit solchen Männern zur Gründung eines Musikvereines in Verbindung zu setzen, von denen er schon aus Erfahrung und näherer Bekanntschaft überzeugt war, daß dieselben mit Wort und That das Unternehmen unterstützen werden; und siehe da, die Sache gelang, denn schon am 10. Dezember 1861 fand die erste statutenmäßig festgesetzte Produktion (Concert) mit glänzendem Erfolge statt.

Aus den Statuten vom 10. Oktober 1861, und den neuen vom 13. Dez. 1863, ist insbesondere erwähnenswerth, daß der Männergesang als integrirender Theil des Vereinszweckes durch einen Männerchor gepflegt wird.

Mit Begeisterung ging der neue Verein an die Lösung nicht allein künstlerischer Aufgaben, sondern griff auch in das sonstige gesellige Leben Znaims ein, welches er (Dank jeden Mangels an Concurrenz) auch rasch zu nie geahnter Höhe schwang und somit sich den Platz eines schon unentbehrlichen Faktors des gesammten öffentlichen Lebens errang.

Trotzdem blieb jedoch die Förderung guter, insbesondere klassischer Musik stets sein Hauptstreben, bei welchem er namentlich in seinen ersten Lebensjahren durch glückliche Zufälligkeiten, worunter eine für Znaim sehr ansehnliche Zahl von Dilettanten für Gesang und Instrumentalmusik, wesentlich unterstützt wurde.

Aus den statistischen Zusammenstellungen des Vereines ist zu entnehmen: a) Der Verein zählt vom Tage seiner Gründung bis zum gegenwärtigen 11. Vereinsjahre 337 ausübende Mitglieder und zwar Männerchor 215 (36, 55, 62, 62), Damenchor 61, Instrumentalsektion 61.

Zu Beginn des 1. Vereinsjahres zählte der Verein 144 ausübende Mitglieder, nämlich Männerchor 92, Damenchor 29, Instrumentalsektion 24. Von der Gesammtzahl wirken 32 noch immer im Verein, hievon seit Beginn des Vereines als artistischer Leiter Heinrich Fiby, und Gemeinderaths-Sekretär Johann Fux, als Sekretär, später Direktor. Gegenwärtig im 11. Vereinsjahre zählt der Verein 108 ausübende Mitglieder und zwar Männerchor 71 (15, 16, 20, 20), Damenchor 16, Instrumentalsection 21.

An beitragenden Mitgliedern zählte der Verein im ersten Vereinsjahre 581, am Schluße des 10. Vereinsjahres 502.

Das Vereinsvermögen betrug am Schluße des 10. Vereinsjahres an Gründungsfond 750 fl. 62½ kr., Archivmusikalien 1070 fl. 36 kr., Inventarstücken 1006 fl. 77 kr., Summa 2927 fl. 75½.

An Leistungen sind zu verzeichnen: 34 Concerte, 31 Liedertafeln, 6 kirchliche Aufführungen, 1 dramatische Aufführung (Operette), 17 Serenaden, 26 Ausflüge und Sängerfestfahrten, nebst einer großen Zahl sonstiger mehr oder weniger privativen Zwecken gewidmeten Unternehmungen oder Theilnahme an solchen.

Die dem Publikum vorgeführten Werke erstrecken sich so ziemlich auf das gesammte Gebiet musikalischer Literatur. Bei dem Mangel einer Oper war es auch geboten, die unterstützenden Mitglieder auch mit Werken aus diesem Gebiete bekannt zu machen.

An hervorragenden Werken wurden aufgeführt:

Für Orchester: a) Synfonien (12 in 16 Aufführungen), 4 Beethoven in C-, D-, A-, E-moll, 3 Mozart in C- (zweimal), Es- (zweimal), G-moll, 3 Haydn in D- (dreimal), Es-, G-moll, 2 Mendelssohn A-moll.

b) Ouverturen (28 in 32 Aufführungen): Beethoven (Prometheus, Fidelio, Egmont 3mal), Cherubini (Lodoiska 2mal, Abenceragen), Flottow (Martha), Fiby (Schillerfest), Gretry (Blaubart), Gluck (Iphigenia in Aulis), Herold (Zampa), Kreutzer (Nachtlager in Granada), Liszt (Festesspiel), Mozart (Zauberflöte, Don Juan, Figaro's Hochzeit), Meyerbeer (Robert der Teufel, Nordstern), Mendelssohn-Bartholdy (Ruy Blas 2mal, Athalia 2mal), Nikolai (die lustigen Weiber von Windsor), Rossini (Wilhelm Tell 2mal, Barbier von Sevilla), Spohr (der Berggeist), Schubert (Rosamunde, im ital. Style), Weber (Jubel-Ouverture, Oberon, Freischütz).

c) Diverse Stücke für Orchester von Mendelssohn, Rich. Wagner, Liszt, Beethoven, Schumann, C. M. Weber.

d) Größere Werke für Chor und Orchester: Mozart (Requiem, 1. Finale

aus Don Juan), Beethoven (Meeresstille und glückliche Fahrt, Ruinen v. Athen, Messe in C), Mendelssohn-Bartholdy (Finale aus Loreley, die Walpurgisnacht, der 42. Psalm, Hymne für Alt, Chor und Orchester, aus Paulus, Oratorium Christus), Rossini (Stabat mater), Haydn Jos. (Diverses aus: die Schöpfung, die Jahreszeiten, Messe in D), Schumann Rob. (der Rose Pilgerfahrt, 5. April 1866), Gade N. (Frühlingsbotschaft), Romberg A. (das Lied von der Glocke), David F. (die Wüste). Diverse Stücke aus R. Wagner's Lohengrin, Beethoven's Fidelio 2c.

e) Solostücke mit Orchester: Mendelssohn (Violinconcert, Pianoforteconcert in G-moll, Capriccio op. 22), Beethoven (Fantasie für Pianoforte, Chor und Orchester, op. 80), Moscheles (Concert fantastique für Pianoforte).

Außerdem eine größere Anzahl von Arien und mehrstimmigen Gesängen für Solo und Chorstimmen (Damenchor) von Beethoven, Mozart, Mendelssohn-Bartholdy, Schumann, Gade, Reinecke, Cherubini, Hiller, F. Schubert, Fiby, Herbeck u. A. m.

An Männerchören zählt der Verein gegenwärtig 192 in seinem Repertoire.

Erwähnenswerthe Gedenktage des Vereins. 1861: 9. Mai, Gründungs-Versammlung. 29. Oktober, erste Produktion des Vereins (Serenade dem Statthalter Grafen Chorinsky). 10. November, Constituirung des Vereins. 10. Dezember, 1. statutenmäßiges Concert.

1862: 21. April, Gewinnung des 1. Preises beim Wettsingen beim Sängerfest in Stockerau. 3. August, Uebernahme des Preisbechers von einer Deputation des Stockerauer Gesangvereins. 5. Dezember, Gedächtnißfeier Mozart's.

1863: 15. Juni, Aufführung des Requiems von Mozart. 4. Dezember, Gedächtnißfeier Mendelssohn-Bartholdy's.

1865: 11., 12., 13. August, Fahnenweihe und Sängerfest in Znaim.

1866: 4. November, Serenade bei Sr. Majestät dem Kaiser. 5. November, Festvorstellung unter Mitwirkung des Musikvereins.

1870: 13. Dezember, Gedächtnißfeier Beethoven's.

1872: 12. März, Dezennalfeier des Vereins. 19. Mai, Besuch des Wiener Männergesangvereines „Schubertbund".

Wie bei jedem dergleichen Institute erging es auch dem Musikvereine, daß er den Wechselfällen und sonstigen Zufälligkeiten alles Irdischen unterworfen ist. Hiezu ist in erster Linie ein ziemlich großer Wechsel der ausübenden Mitglieder zu zählen, welcher namentlich durch Uebersiedelung der Beamten, welche ein ziemliches Kontingent besonders früher stellten, dem Vereine nicht zum Vortheile gereichte. Eine nicht geringe Anzahl und gewiß der Tüchtigsten verlor der Verein durch den Tod. Ferner ist eine merkliche Abnahme des Enthusiasmus seitens der ausübenden Mitglieder zu constatiren, was jedoch genugsam erklärbar ist. Zu Beginn des Musikvereines wirkte ebenso die Neuheit der Sache, wie auch der Umstand, daß noch kein anderer Verein bestand, welcher die Mußezeit der ausübenden Mitglieder in Anspruch genommen hätte. Als jedoch die Uebungen und Produktionen ein stetes Lernen bedingten, erlahmte bei vielen besonders weniger musikalischen Mitgliedern auch die Ausdauer, eine stete Folge der mittelmäßigen Bildung, welche

mehr auf äußerlichen Prunk, wie auf inneren Gehalt sieht. Zudem kam die Entwickelung des Vereinswesens in Znaim zur ungeahnten Blüthe(?) und es ist nicht zu verwundern, wenn bei einem Bestande von mehr als 20 Vereinen in einer Stadt wie Znaim die Leistungen eines oder des andern oder aller so manches zu wünschen übrig lassen.

Nichts desto weniger kann der Verein seit seinem Bestehen nur auf stets gelungene vielfach ausgezeichnete Leistungen zurückblicken, und zwar sticht als schönste Frucht fleißigen Studiums, Hingebung zur Sache so wie bescheidenen Auftretens sein Erfolg bei dem Männergesangfeste in Stockerau am 21. April 1861 hervor. Es war das erste Preissingen in Oesterreich und wackere, ältere Vereine, zumeist aus Wien, welche über treffliche Stimmen verfügten, waren die Concurrenten der kleinen Sängerschaar aus Znaim, welche einfach, anspruchslos und kaum beachtet schon nach den wenigen Takten ihres gesungenen Wahlspruches die allgemeinste Aufmerksamkeit auf sich zog, und nach dem meisterhaften Vortrage des Chores: „Oesterreich mein Vaterland", vom Chormeister Heinrich Fiby componirt, mit stürmischem Jubel überschüttet wurde.

Das Preiscollegium, mit dem damaligen Chormeister des Wiener Männergesangvereines Johann Herbeck an der Spitze, erkannte auch den ersten Preis dem Znaimer Männerchore zu. Es war dieß ein Erfolg, welcher zuerst die Aufmerksamkeit des Publikums auf Nicht-Wiener Sänger und insbesondere auf Znaim zog.

Der Ruhm, den ersten überhaupt in Oesterreich zu erringenden Preis erhalten zu haben, war ein mächtiger Sporn für die Mitglieder des Znaimer Musikvereins, aber auch für andere Vereine, und es kann wohl mit vieler Befriedigung verzeichnet werden, daß bei dem nächsten Preissingen (1862 in Wien) der erste Preis abermals einem mährischen Vereine und zwar dem Brünner Männergesangverein zufiel.

Was die Stellung des Musikvereines nach Außen zu betrifft, so dürfte auch hier betont werden, daß sein Ruf ein nicht ungünstiger ist; vielfache Betheiligung von Znaimer Mitgliedern bei fremden Festen, sowie auch wiederholter Besuch ganzer Vereine wie einzelner fremder Mitglieder in Znaim haben ein Band brüderlicher Eintracht geknüpft, welches stets fester anzuziehen die Aufgabe der Vereinsleitung ist, welche auch in rein musikalischen Dingen, wie z. B. gegenseitiges Besorgen von Musikalien ꝛc. in freundlichster Wechselwirkung mit den vaterländischen als auch entfernten Fachvereinen steht.

Bei der stets fortschreitenden Bildung in allen Bevölkerungsschichten und der dabei verbundenen und vermehrten Erkenntniß über den Werth wahrer Kunst läßt sich bei eifriger und selbstloser Hingebung, namentlich bei der Leitung der Musikvereine, ein zufriedenstellender und dauernder Erfolg wohl mit Recht vorhersagen, und es wird stets ein stolzes aber gerechtes Bewußtsein auch des kleinsten Vereines sein, sich sagen zu können, daß auch er sein Schärflein zur Verbreitung wahrer Kunst, somit zur Hebung menschlicher Kultur beigetragen hat. Das walte Gott!

s) Der Musikverein in (der erzbischöflichen Residenz-) Stadt Kremsier.

Der Musikverein in Kremsier wurde im Herbste 1868 ins Leben gerufen' mit dem schon durch seinen Namen bezeichneten Zwecke, die Musik in Kremsier zu fördern.

Zur Erreichung dieses Zweckes wurde vorzüglich

a) die Errichtung einer Musikschule,

b) die Bildung eines Unterstützungsfondes für die Mitglieder der Kremsierer Stadtkapelle — in Aussicht genommen.

Die Thätigkeit des Vereines, welcher seine Zwecke Hand in Hand mit dem Männergesangsvereine „Concordia" gehend, verfolgt, war eine ersprießliche. Die Musikschule zählte im abgelaufenen Schuljahre 140 Zöglinge, welche im Gesange, Clavier, Streich- und Blasinstrumenten und der Harmonielehre unterrichtet worden.

Der Unterstützungsfond besitzt nach dem letzten Rechnungsabschluße an verzinslichen Staatspapieren und Losen und Sparkassa-Einlagen 264 fl. 78 kr.

Gründer und Vereinsvorstand ist der S. 195 erwähnte Dr. Benesch.

t) Der brünner Musik-Verein.

I.

Begründung.

Es war am 13. März 1856, als einige in Brünn wohnende, hauptsächlich durch ihre musikalische Thätigkeit bekannte Männer zusammentraten, und den ersten Anstoß zur Gründung eines Musikvereines in Brünn gaben. Dieselben (insbesondere die Herren: Graf Michael Bukuwky, Dr. Goldhann u. a. m.) bildeten das erste Comité, welches unter dem Vorsitz des Prälaten des Augustinerstiftes Cyrill Napp, aus folgenden Hrn. bestand: den Grafen Braida und Bukuwky, Baron Forgatsch, Dr. Goldhann, P. Křischkowsky, Mandeles, Bürgermeister Dr. v. Ott und Dr. Stella. Durch den Tod des Letzteren und Mandeles' Abreise wurde das Comité verengert, in dasselbe aber der bis vor Kurzem an der Spitze des Vereines gestandene Direktor, nunmehrige Minister, Se. Excellenz Herr Johann Ritter v. Chlumecky aufgenommen.

Das Comité hatte der Natur der Sache gemäß — zwei Aufgaben zu lösen u. z.: vor Allem Statuten zu entwerfen und nach eingeholter behördlicher Bewilligung an das Publikum zu appelliren, damit es dem beabsichtigten Unternehmen eine lebhafte Theilnahme entgegen bringe. — Die Entwerfung und Berathung der Statuten war aber eine sehr schwierige. Denn das Gründungs-Comité — die außerordentliche Wichtigkeit der Musikpflege erkennend — ging von dem Grundsatze aus, daß eine Entfaltung der humanitären Richtung, die Veredlung des Volkes hauptsächlich durch die Musik bewirkt und befördert — daß die Pflege der Musik nur dann dem erwünschten Ziele zugeführt werden kann, wenn alle musi-

kalischen Kräfte, die in unserer Landeshauptstadt in schätzenswerther Anzahl vorhanden sind, gehörig vereinigt werden, um etwas Ganzes, Tüchtiges zu bewirken. Das Gründungs-Comité hatte sich somit als erste Aufgabe gestellt: „die Tonkunst zu fördern in des Wortes edelster Bedeutung". Kein Kunstzweig sollte ausgeschieden bleiben, um durch tüchtige musikalische Produktionen dem kunstsinnigen Publikum die Werke aller großen unsterblichen Tondichter zu Gehör zu bringen. —

Damit aber dieser Zweck erreicht werde, mußte auch die ins Auge gefaßte zweite Aufgabe zu einer glücklichen Lösung gebracht, nämlich für die Gründung einer eigenen Musikschule bedacht genommen werden.

Denn das Comité glaubte nicht mit Unrecht von der Voraussetzung ausgehen zu sollen, daß die Schule der wahre Platz sei, auf welchem der künftige Verein Großes und Ersprießliches leisten könne, daß diese Schule eine solche Stelle einzunehmen berufen sein soll, wie es einem Kunstinstitute der Landeshauptstadt geziemt.

Wenn es auch nicht in Absicht der Gründer gelegen war, ein Conservatorium wie in Wien oder Prag anzustreben, so hatten sie doch das richtige und erreichbare Ziel vor Augen, eine ganz tüchtige Orchesterschule zu errichten, denn die Idee fand ihre volle Berechtigung in den vielen musikalischen Kräften unserer Stadt.

Nach langen schwierigen Verhandlungen mit auswärtigen Vereinen, mit der Staatsbehörde und den einheimischen Kunstgrößen hat ein engeres Comité, welches aus dem vorgenannten größeren Comité gewählt und wofür die Herren: Graf Bukuwky, Joh. R. v. Chlumecky und Leopold Haupt bestimmt wurden, erst am 16. April 1858 den Statuten-Entwurf beendet. — Vom großen Comité in den Sitzungen am 25. April und 20. Mai 1858 gründlich durchberathen, wurde der Entwurf dem damaligen Statthalter Grafen von Lažansky zur behördlichen Genehmigung überreicht, von der k. k. Statthalterei aber am 22. Oktober 1858 mit der Aufforderung wieder zurückgestellt, einige Aenderungen daran vorzunehmen.

Dieß geschah und sonach abermals die Vorlage an die k. k. Statthalterei zu Ende 1858. — Endlich wurden die Statuten mit allerh. Entschließung vom 22. August 1859 provisorisch genehmigt, weil abermals einige Aenderungen vorzunehmen waren.

Erst am 20. Jänner 1862 kam die endgiltige Feststellung der Statuten im großen Comité zu Stande. Der Entwurf wurde im vorgeschriebenen Wege an Se. Majestät abermals zur Vorlage gebracht und sohin mit a. h. Entschließung vom 28. Mai 1862 definitiv genehmigt.

Hiedurch war der erste Theil der Thätigkeit des Gründungs-Comité's abgeschlossen und es begannen nun die mühevollen Arbeiten, das Publikum für dieses humane Unternehmen zu erwärmen, es zur Mitbegründung des Vereines aufzufordern. Dabei muß die unermüdete Thätigkeit, welche Herr J. R. v. Chlumecky entfaltete, sowie seine Umsicht besonders hervorgehoben werden; denn der eben Genannte war es, der sich dem dornenvollen Amte unterzog, alles zu vermitteln, anzuregen und durchzuführen. Ohne das Lob und den Dank für jeden Einzelnen

der im Comité beschäftigt gewesenen Mitglieder abzuschwächen, kann es nicht unbemerkt bleiben, daß vom Beginne der nach Außen sich entwickelnden Thätigkeit die administrativen Arbeiten größtentheils nur in der Hand unseres vor nicht langer Zeit in den Rath der Krone berufenen ehemaligen Direktors und nunmehrigen Vereins-Ehrenmitgliedes lagen. — Daß Herr Ritter v. Chlumecky, als Mitbegründer sowie Vorstand des Vereines, seine Aufgabe glänzend gelöst hat, dafür gibt ihm das kräftige Emporblühen unseres noch so jungen Vereines das lobendste Zeugniß.

Um nur eines aus dieser vielbewegten Periode hervorzuheben, ist aktenmäßig erwiesen, daß weit über 1000 Briefe nach allen Richtungen unseres Kronlandes, aber auch über dessen Gränzen hinaus versendet, höher gestellte Persönlichkeiten, Corporationen noch insbesondere begrüßt und durch die Zeitungen hier und auswärts alle Musikfreunde auf die Entstehung des Musikvereines in Brünn aufmerksam gemacht wurden.

Obgleich die Betheiligung anfangs nicht allzu rasch vor sich ging, zeigte sich beim Herannahen des Winters 1862 ein um so erfreulicheres Resultat; denn es meldeten sich in der letzteren Zeit eine so große Anzahl gründender und beitragender Mitglieder, daß der Moment gekommen war, den Verein definitiv in Wirksamkeit treten zu lassen.

Aber auch die Mitwirkung künstlerischer Kräfte hatte sich der Verein schon lange Zeit vorher gesichert, und eine Anzahl thätiger Kräfte als mitwirkende Glieder aufgenommen, und hatte sich insbesondere der gütigen Mitwirkung vieler Damen gleich beim Beginne seiner Thätigkeit zu erfreuen.

Nachdem nun alle Vorarbeiten für das neu geschaffene Institut glücklich gelöst waren, eine lebhafte Betheiligung an demselben Seitens gründender, unterstützender und mitwirkender Mitglieder zu erwarten stand, beschloß das Gründungs-Comité in seiner am 12. November 1862 abgehaltenen letzten Sitzung zur Constituirung des Musikvereines zu schreiten.

Es wurden demnach an alle, zum Beitritte bereits gewonnenen, als auch an andere Musikfreunde hier und auswärts, an sämmtliche Kunstgenossen und Gesangsvereine gedruckte Einladungen zu der am 22. November 1862 stattgefundenen constituirenden General-Versammlung mit der freundlichen Aufforderung erlassen, sich hieran recht zahlreich betheiligen und die Berichte über das bisherige Wirken der Begründer entgegen nehmen zu wollen.

Und an diesem Tage, von welchem eigentlich erst die Geschichte des Musikvereines beginnt, überging die Geschäfts-Gestion in die Hände der aus der Mitte des Vereines gewählten statutengemäßen Direktion. Das Gründungs-Comité aber hat das lohnende Bewußtsein, der sich gestellten Aufgabe nach jahrelanger mühevoller Arbeit vollkommen gerecht worden zu sein; alle diese Glieder haben wacker das Ihrige beigetragen, um die großen Schwierigkeiten zu bewältigen, welche dem Entstehen des jetzt schon so ehrenreichen Institutes entgegenstanden.

II.

Wirksamkeit des Musik-Vereins vom 22. November 1862 angefangen.

Der erwähnten Einladung des engeren Comité's, bestehand aus dem Prälaten Cyrill Napp, Michael Grafen Bukuwky und Johann Ritter v. Chlumecky, hatten sich bei der auf den 22. November 1862 im Prüfungssaale der k. k. Oberreal-realschule anberaumten constituirenden General-Versammlung 59 bereits beigetretene Vereins-Mitglieder und andere werthe Gäste eingefunden; der Vorsitzende, Prälat Napp, eröffnete dieselbe mit einer sinnigen gemüthvollen Ansprache und überließ dann dem bisherigen Referenten des Comité's, Joh. R. v. Chlumecky, die weiteren Ausführungen über das Wirken und Schaffen des Gründungs-Comité's von seinem Entstehen bis zu dem Tage dieser Versammlung. — Der Referent hob hervor, daß durch den Musikverein eine empfindliche Lücke in dem socialen und künstlerischen Leben unserer Hauptstadt ausgefüllt werde und sprach mit fester Zuversicht die Erwartung aus, daß es dem jungen Vereine in nicht ferner Zeit gelingen werde, sich eine ehrenvolle Stellung zu erringen.

Nach dem in Druck gelegten und zur Vertheilung gebrachten Nachweise betrugen bis 22. November 1862

die Gesammt-Einnahmen	3409 fl.	3 kr.
die Gesammt-Ausgaben	505 fl.	72 kr.
es bieben somit verfügbar	2903 fl.	31 kr.,

welche in nachbenannten Kapitalien ausgewiesen wurden:

a) in 2 Stück Metall.-Obligationen à 100 fl. mit . . .	200 fl.	— kr.
b) in 3 Sück Fünftel-Loosen v. J. 1860 à 100 fl. , . .	300 fl.	— kr.
c) in 8 Stück Hypothekar-Anweisungen mit	1600 fl.	— kr.
d) in dem baren Cassareste von	803 fl.	31 kr.
wie oben in .	2903 fl.	31 kr.

Das inventarische Vermögen bestand laut Inventur theils aus geschenkten, theils erkauften Gegenständen im Schätzungswerthe von 1072 fl., wodurch sich somit das gesammte, dem neuen Vereine übergebene Vermögen ziffermäßig auf 3975 fl. 31 kr. herausstellte. Die anfänglich anzuhoffenden Jahreseinkünfte wurden mit Rücksicht auf den Stand der Kapitalien und der bereits eingetretenen Mitglieder annähernd auf 1100 fl. berechnet. Bürgermeister Christian d'Elvert, welcher dem kaum erstandenen Vereine sofort mit dem Geschenke von 200 fl. Met.-Obl. als gründendes Mitglied beigetreten war, fühlte sich angenehm verpflichtet, an diesem Tage im Namen aller anwesenden Mitglieder — aller Freunde der Musik — dem nunmehr abgetretenen Comité für all' die gehabte Sorg' und Mühe in den wärmsten Worten zu danken und betonte ausdrücklich, daß nicht nur jenen Männern, welche die Idee zu dem so gedeihlich sich entfaltenden Institute angeregt, sondern ganz besonders den wackeren Kunstgenossen, welche die schwierige Aufgabe durchgeführt haben, die volle Anerkennung gebühre.

Bei der hierauf vorgenommenen Wahl eines Direktors und der statutenmäßigen Anzahl von 6 Direktions-Mitgliedern fiel die einstimmige Wahl zur

Leitung der Direktion auf den — um das Erstehen des Musikvereins so hochverdienten Michael Grafen Bukuwky.

In die Direktion als Mitglieder wurden (je nach Anzahl der Stimmen aufeinanderfolgend) gewählt: Johann Ritter v. Chlumecky, Dr. Ludwig Goldhann, Carl Brand, Anton von Le Monnier, Dr. Eduard Ulrich und Christian Ritter d'Elvert.

Zu Rechnungs-Revisoren wurden ernannt: Gustav Ritter von Schöller und Carl Hnatek.

Nicht lange jedoch sollte es dem Vereine gegönnt sein, unter der Oberleitung des Grafen Bukuwky zu stehen; denn derselbe legte schon am 14. November 1863 die ihm gewordene Ehrenstelle in die Hände der Direktion zurück, weil er die ihm übertragene Mission für beendet zu halten glaube. Doch schied er mit dem Versprechen, dem Vereine auch ferner das bisher bewiesene Wohlwollen ungeschmälert zu erhalten. — Bei der am 21. November 1863 abgehaltenen ersten General-Versammlung des Musikvereines wurde von den zahlreich anwesenden Mitgliedern der Rücktritt des bisherigen Direktors Grafen Bukuwky mit dem lebhaftesten Bedauern zur Kenntniß genommen, gleichzeitig aber auch beschlossen, demselben für seine an den Tag gelegten eifrigen und ersprießlichen Bemühungen zur Constituirung des Vereines die vollste Anerkennung der Gesammtheit auszudrücken.

Mit allseitiger Zustimmung wurde der schon seit dem Entstehen des Comité's emsig wirkende Referent desselben und Direktionsmitglied Johann Ritter von Chlumecky zum Direktor, an dessen Stelle aber von der General-Versammlung der Landesadvokat Dr. Eduard Sturm zum Direktions-Mitgliede gewählt.

Nebst andern Gönnern haben sich um den noch kaum fest begründeten Verein die Geschwister Neruda ganz besonders verdienstlich gemacht; denn diese Künstler widmeten das bedeutende Reinerträgniß einer von ihnen am 14. Dezember 1862 abgehaltenen glänzenden Akademie im Betrage von 379 fl. 77 kr. zu Gunsten des Vereines mit dem ausdrücklichen Wunsche, daß der Geldbetrag zum Stammvermögen geschlagen, fruchtbringend angelegt und das Erträgniß zur Erreichung von Vereinszwecken benützt werde.

Aus diesem Grunde hat sich auch die erste General-Versammlung schon veranlaßt gesehen, die drei Geschwister: Frau Normann-Neruda Wilhelmine, Fräulein Neruda Marie und Herrn Neruda Franz zu Ehren-Mitgliedern des Vereines zu ernennen, was auch mittelst eines am 22. December 1863 an ihren damaligen Aufenthaltsort Kopenhagen abgesandten Diploms ausgeführt wurde.

Hinsichtlich der artistischen Leitung wünschte die Direktion wohl schon im ersten Vereinsjahre, dieselbe in die Hand eines definitiv anzustellenden artistischen Direktors legen zu können. Leider ließen es jedoch die geringen Geldkräfte des Vereines nicht zu; denn hiezu bedurfte es längerer Erfahrungen und eines gesicherten höheren Einkommens. Aus demselben Grunde mußte auch von der sogleichen Errichtung einer Musikschule Umgang genommen werden.

Um nun in erster Beziehung eine Abhilfe zu treffen und die musikalische Thätigkeit des Vereines sogleich eintreten lassen zu können, traf die Direktion ein Provisorium in der Art, daß sie den hiezu bereiten Herren Adolf Budischowsky

und Ferdinand Debois die artistische Leitung übergab und zwar den ersteren mit der Oberleitung des Ganzen und dem Einstudiren des instrumentalen Theiles, den letzteren mit dem Einstudiren der Chöre betraute. Daß beide sich dieser so schwierigen Aufgabe mit anerkennenswerthem Eifer unterzogen und auch Seitens des Publikums die verdiente Anerkennung fanden, hiefür dürfte wohl theilweise auch der Beitritt vieler neuer Mitglieder den Beleg liefern.

Haben sich nun im ersten Vereinsjahre zwar noch nicht alle gehegten Wünsche und Hoffnungen erfüllt, welche man an ein solches Kunstinstitut zu stellen berechtigt ist, so rückte der Musikverein doch der ihm von seinen Gründern und den Statuten gestellten und von den künstlerischen Kräften selbst erstrebten Aufgabe im zweiten Vereinsjahre immer näher. Denn schon in diesem Jahre wurde es möglich, ausschließlich nur aus Kräften des Vereins 4 Concerte für die Mitglieder aufzuführen.

Bei der Wahl der aufzuführenden Musikstücke nahm die Direktion nicht allein auf die großen Classiker: Haydn, Mozart, Beethoven u. a. bedacht, sondern suchte auch die Compositionen der bedeutendsten Tondichter der Gegenwart nach Möglichkeit zu berücksichtigen. — Hievon zeugen die Concert-Programme, welche in dem III. Abschnitte dieser Darstellung behandelt werden.

In das zweite Vereinsjahr fällt auch die Einführung der Cerclesitze in den Concerten, dann weiter die Anordnung, daß gegen ein unbedeutendes Eintrittsgeld auch dem, dem Vereine nicht angehörigen Publikum die Generalproben zugänglich gemacht wurden.

Ferner übernahm Budischowsky — durch den Rücktritt Debois' veranlaßt — nebst den ihm schon zugewiesenen Geschäften auch noch die Leitung der Chorproben.

Obwohl es im zweiten und dritten Vereinsjahre leider noch immer nicht möglich war, eine Musikschule zu errichten, so stellte doch die Direktion — nach eingeholtem Gutachten tüchtiger Fachmänner — das Statut für die Musik-Vereinsschule sammt den bezüglichen Instruktionen und Disciplinar-Vorschriften fest und es erfolgte ihre Genehmigung von Seite der k. k. m. Statthalterei mit dem Erlasse vom 4. März 1865, Z. 5295, ohne Anstand.

Nachdem es erst im 4. Vereinsjahre die Geldkräfte des Vereines gestatteten, einen Theil der jährlichen Einnahmen für Unterrichtszwecke zu verwenden, so wurde mit der Eröffnung der Schule nunmehr nicht länger gesäumt.

Nach der allgemein verlautbarten Kundmachung vom 2. Februar 1866 sollte dieselbe schon am 1. März 1866 u. z. vorläufig mit Ertheilung des Unterrichtes im Chorgesange und im Violinspiele eröffnet werden; thatsächlich geschah jedoch die Eröffnung erst am 1. April 1866.

Der Gemeinderath überließ mit dem dem Musikvereine bisher bewiesenen Wohlwollen und in richtiger Würdigung dieses ins Leben gerufenen gemeinnützigen Unternehmens unentgeltlich dem Vereine eine entsprechende Lokalität für den Unterricht in der Pfarrhauptschule zu St. Jakob.

Ungeachtet der durch die feindliche Invasion des Jahres 1866 erhöhten Schwierigkeiten, welche jedes neue Unternehmen dieser Art zu überwinden hat,

gelang es doch der Direktion, schon bei Eröffnung der Lehranstalt fünfzig Schülern theils entgeltlichen, theils unentgeltlichen Unterricht durch 3 Lehrer in 5 Abtheilungen ertheilen zu lassen.

Wenngleich die Gründung der Schule, welche während der längeren Anwesenheit des Feindes geschlossen werden mußte, dem Musikvereine große Opfer kostete, weil ein großer Theil der Schüler in Anbetracht ihrer dürftigen Lage ganz unentgeltlich unterrichtet wurde und bei den Zahlenden das monatliche Schulgeld von je 1 fl. kaum zur Deckung des Erfordernißes für Lehrmittel, Beheizung und Beleuchtung hinreichte, so ermüdete die Direktion doch nicht, der Erweiterung und Vervollkommnung dieser Anstalt ihre unabläßige Sorgfalt zuzuwenden, was auch nicht ohne günstigen Erfolg blieb.

Im fünften Vereinsjahre (1867), in welchem sich eigentlich erst die Nachwehen des vorangegangenen Unglücksjahres recht fühlbar machten, lagen der rascheren Entwicklung des Vereins mancherlei Hindernisse hemmend im Wege und es bedurfte wirklich einer zähen Ausdauer, um dem gewünschten Ziele näher zu kommen. Waren auch die Erfolge gegenüber den ersten drei Vereinsjahren nicht die erfreulichsten, so konnte die Direktion doch auf ihre Wirksamkeit schon aus dem Grunde vorwurfsfrei zurückblicken, weil alle Anzeichen vorhanden waren, daß diese drückenden Verhältnisse als nur vorübergehend keinen ungünstigen Einfluß auf das Gedeihen des Vereines ausüben würden.

Eingedenk der besonderen Verdienste, welche sich Graf Michael Bukuwky um das Entstehen des Musikvereines sowohl in künstlerischer als materieller Beziehung erworben hat, fand sich die Gesammtheit des Vereines zu Beginn des J. 1867 veranlaßt, denselben zum Ehrenmitgliede zu ernennen. — Obschon er seit mehreren Jahren nicht mehr in Brünn domizilirt, so nimmt er doch immer mit dem wärmsten Interesse und inniger Freude an dem Gedeihen unseres Vereines Antheil.

Die in diesem Jahre aufgetauchte Idee, einen Kammermusik-Verein zu gründen, mußte wegen vieler dagegen eingetretenen Hindernisse aufgegeben werden.

War das fünfte Vereinsjahr nicht von dem erfreulichsten Erfolge begleitet, so gestaltete sich das sechste um so glücklicher und ereignißreicher. Denn in demselben war es der Direktion nicht allein möglich geworden, die Stelle des artistischen Direktors definitiv zu besetzen, sondern es wurde auch die Schule durch Creirung mehrerer neuen Lehrfächer erweitert.

Durch den Rücktritt des für den Verein vom ersten Augenblicke seiner Begründung an mit wahrer Selbstverläugnung und Opferwilligkeit am Dirigentenpulte wie in der Schule thätigen Adolf Budischowsky zu einem entscheidenden Schritte gedrängt, entschied sich die Direktion — nicht ohne ernster Erwägung aller Umstände — für den Antrag auf definitive Besetzung der Dirigentenstelle durch Ernennung eines artistischen Direktors und schrieb in Gemäßheit des Beschlußes der General-Versammlung vom 24. Mai 1868 den Concurs hiezu aus. Es bewarben sich um diese, mit einem Jahresgehalte von 700 fl. systemisirte Stelle, Namen vom besten Klange. Am 10. Oktober 1868 wurde mit Stimmen-Einhelligkeit der bisherige Theater-Kapellmeister Otto Kitzler zum artistischen

Direktor ernannt. Daß die Wahl eine glückliche genannt werden konnte, davon gibt der Aufschwung, welchen der Verein nach allen Richtungen hin genommen hat, den sprechendsten Beleg.

Der abgetretene Herr Budischowsky wurde in Anbetracht der um den Verein erworbenen Verdienste von der Generalversammlung am 11. Febr. 1869 an Stelle des ausgetretenen Herrn Dr. Sturm zum Mitgliede der Direktion gewählt.

Das mit der Erweiterung der Schule verbundene Mehrerforderniß von Unterrichtszimmern und die Verwendung des Prüfungssaales in der k. k. Oberrealschule (wo bisher die Proben abgehalten wurden) zu Lehrzwecken, sonach der Bedarf eines entsprechenden Saales zu Concertproben, machte es, ungeachtet der bedeutenden Mehrauslage, nöthig, die gerade vom Merkurvereine aufgelassenen, in dem v. Chlumecky'schen Hause am Krautmarkte befindlichen Lokalitäten gegen den jährl. Zins von 276 fl. zu miethen.

An diesen Kosten participirte jedoch mit einem Theile auch der Männer-Gesangs-Verein bis zum Jahre 1871.

In der General-Versammlung des Vereines vom 27. Februar 1868 wurde der Antrag der Direktion: der nunmehr in unserer Mitte weilenden, in der Residenz gefeierten Künstlerin Frau Karoline Gomperz-Bettelheim die höchst mögliche Auszeichnung, nämlich die Ernennung zum Ehren-Mitgliede, zu Theil werden zu lassen, mit freudiger Akklamation begrüßt.

Der in ihrem Schreiben vom 3. März 1868 ausgesprochene Wunsch, dem Vereine recht bald nützlich zu werden, ging später durch die unter ihrer Mitwirkung aufgeführten Concerte nicht allein in dem künstlerischen, sondern auch materiell erzielten Erfolge glänzend in Erfüllung.

In dem sechsten Vereinsjahre nahm der Verein zum Erstenmale seit seinem Bestehen auch auswärtige künstlerische Kräfte zu seinen Musikaufführungen in Anspruch.

Ungeachtet der bleibenden Mehrauslagen für den artistischen Direktor und die Miethe der aufgenommenen Lokalitäten zeigten sich die Geldkräfte zwar nicht ungünstig, gleichwohl mußte aber für etwa minder günstige Zeitverhältnisse vorgedacht und daher festgesetzt werden, die erwachsenen Mehrauslagen durch außerordentliche Einkünfte zu bedecken. In dieser Rücksicht machte demnach die Direktion den Antrag, vom Jahre 1869 angefangen jährlich ein fünftes außerordentliches Concert zu arrangiren, zu welchem auch die Vereinsmitglieder nur gegen Bezahlung (jedoch gegenüber anderen Personen, welche dem Vereine nicht angehören, zu ermäßigten Preisen) Eintritt haben sollten.

Daß der Wirkungskreis des Vereines ein erweiterter geworden, dürfte auch daraus zu entnehmen sein, daß die Besorgung der Geschäfte getheilt und mehreren Personen übertragen werden mußte, nämlich die Oberleitung der Schule dem artistischen Direktor, die administrativen Angelegenheiten dem Sekretär, das Rechnungswesen einem Buchhalter, das Cassawesen einem Cassier, die Ordnung und Evidenzhaltung der Musikalien dem neu ernannten Archivar. Zu diesen Verrichtungen, mit Ausnahme der ersteren unstreitig wichtigsten Aufgabe, stellten sich

mehrere Vereinsmitglieder mit der freundlichsten Bereitwilligkeit und Uneigennützigkeit zur Verfügung.

Die Jahre 1869 und 1870 waren im vollsten Sinne des Wortes — Jahre der Kräftigung und Erstarkung des Vereines, sowohl in Bezug auf dessen künstlerische Thätigkeit, als auch seines Vermögens. Die erstere zeigte ihre Erfolge in der Vereinsschule und in den öffentlichen Musik-Aufführungen. Die Schule nahm in den beiden letzteren Jahren einen namhaften Aufschwung; von der städtischen Musikschule überging der Violin- und später auch der Gesangs-Unterricht an den Verein.

Welchen erfreulichen Fortschritt die Zöglinge der eigenen Schule in den ersten vier Jahren machten, bewiesen sie in dem am 28. Juli 1870 zum erstenmale arrangirten Schüler-Concerte, wo die Violin-Primstimmen nur von Vereinsschülern besetzt und alle Gesangspiecen von Schülerinnen vorgetragen wurden.

Hochgeschätzte Gäste aus der Residenz und aus anderen bedeutenderen Städten nahmen an den Musikaufführungen der letzteren 2 Jahre wirksamen Antheil, wie aus den Concert-Programmen entnommen werden kann. — Hier ist aber auch der Ort, um des glänzenden Erfolges zu gedenken, welcher dem Vereine durch die gütige Mitwirkung der Frau Karoline Gomperz-Bettelheim in dem außerordentlichen Concerte des J. 1869 zu Theil geworden ist. Die Zusage der gefeierten Künstlerin, welche sie bei ihrer Ernennung zum Vereins-Ehrenmitgliede gethan, bei sich ergebender Gelegenheit persönlich mitwirken zu wollen, wurde in einer Weise erfüllt, daß dem Vereine die Gelegenheit geboten wurde, dem Publikum einen seltenen künstlerischen Genuß zu verschaffen.

Das Concert vom 19. Dez. 1869, welches durch ihre Mitwirkung recht eigentlich erst möglich gemacht wurde, bezeichnet in seinem künstlerischen, so wie dem damit verknüpften materiellen Erfolge eine der schönsten Stellen in der kurzen Geschichte des Vereines.

Aber eine Kunstleistung von so hoher Bedeutung wirkte nicht allein für den momentanen Zweck; sie hallte im Innern aller Jenen, die sie genossen, nach und reifte Keime, die noch unserem späteren Musikleben zu Gute kommen sollten. Denn es wurde aus dem bedeutenden Reinerträgniß des außerordentlichen Concertes durch den Ankauf zweier Staats-Obligationen im Nominal-Werthe von 2000 fl. der Grund zu dem so lange projektirten Musikschulfond gelegt.

Als außerordentliches Ereigniß muß aber auch die im J. 1870 veranstaltete Beethoven-Feier gelten, welche der Musikverein zum 100jährigen Gedenkfeste des unsterblichen Tondichters veranstaltete. Wohl beschränkte sich selbe nur auf ein (außerordentlich gegebenes) Concert, allein dieses bekundete den großen Fortschritt der musikalischen Leistungen des Vereines, welchem es gelang, das Beethoven'sche Riesenwerk: die neunte Symphonie — allerdings unter Mitwirkung vieler geschätzten Kräfte aus Wien und mehreren Städten Mährens — in würdevoller Weise und unter allseitiger Anerkennung zu Gehör zu bringen. Obwohl diese Leistung nur durch Mitwirkung der größten Concertsängerin der Residenz, der Frau k. k. Kammersängerin Marie Wilt ermöglicht war, so muß anderseits besonders der Verdienstlichkeit des artistischen Direktors des Vereines, Otto Kitzler,

mit voller Anerkennung gedacht werden, welcher in der kurzen Zeit seiner artistischen Thätigkeit dem Publikum durch Aufführung dieses Werkes einen hohen Kunstgenuß dargeboten hat.

Dieses Concert bestimmte auch das Direktions-Mitglied Herrn Franz Xaver Scheer in seinem bekannten besonderen Wohlwollen für den Verein demselben ein elegant umrahmtes, interessantes Autograf von Beethoven zu verehren.

Was die Vermögensverhältnisse des Vereines in den J. 1869 und 1870 betrifft, so gestalteten sich dieselben ungeachtet der immer größeren Auslagen für die Schule und der mit großen Kosten entwickelten musikalischen Leistungen bedeutend günstiger als in den Vorjahren, indem nicht allein der ganze Aufwand aus dem currenten Fonds-Erträgnisse vollständig bedeckt, sondern, abgesehen von dem oben erwähnten, neu begründeten Musikschulfonde per 2000 fl., auch noch eine Vermehrung des Stamm-Vermögens erzielt werden konnte, ein Beweis der wachsenden Theilnahme von Seite des musikliebenden Publikums. Diese zeigte sich auch in der Spende des Bürgermeisters Christian Ritter d'Elvert, welcher dem Vereine — dessen Vorstande er vor nicht langer Zeit noch angehörte — ein reges Interesse bewahrte und im Sinne für alles Schöne überhaupt im Jahre 1871 den namhaften Betrag von 1000 fl. nominal mit der Widmung für den Musikschulfond unter der Bedingung übergab, daß auch die schon bei der Gründung gespendeten 200 fl. in Obligationen an den Musikschulfond übergehen, daß somit der Gesammtbetrag von 1200 fl. dem letzteren Fonde unangetastet verbleibe, der Zinsenertrag vorläufig wieder kapitalisirt werde und der Ertrag dieser Stiftung erst dann verwendet werden soll, wenn das Fonds-Vermögen eine entsprechende Höhe erreicht haben würde. Für den Fall, daß der Musikverein und seine Schule aufgelöst werden sollten, haben diese Kapitalien dem in Brünn zu gründenden Kunstvereine und in zweiter Linie der städtischen Musikschule zuzufallen.

Bei den vermehrten Einnahmen konnte auch von der präliminirten Aufführung eines nur für den Ertrag berechneten außerordentlichen 5. Concertes im neunten Vereinsjahre ganz abgesehen werden, und dieß hauptsächlich mit Rücksicht auf die im heurigen Jahre bevorstehende 10jährige Feier des Musikvereins — welche ja vorzüglich bestimmt sein soll, nicht allein in künstlerischer Beziehung das Interesse aller Freunde der Musik für unseren Verein noch mehr als bisher anzuregen, sondern auch in seinem materiellen Erfolge der Kräftigung des Vereinsfonds einen nennenswerthen Beitrag zuzuführen.

In den vorangegangenen 9 Jahren erwiesen sich dem Vereine als besondere Gönner: die Gemeindevertretung der Landeshauptstadt Brünn, welche einen jährlichen Beitrag von 100 fl., — der Erzbischof von Olmütz, welcher jährl. 50 fl., und der mährische Landes-Ausschuß, welcher in zweimaligen Anweisungen 500 fl. spendete. Ferner haben die Herren Brand, Březina, Pöschl und Schimek, dann Frau Streit im Vereinsjahre 1864/5 einen Cyklus von Kammermusikproduktionen veranstaltet, und das Reinerträgniß dieser Unternehmung den Vereinszwecken gewidmet, außerdem aber sehr viele Herren und Damen in verschiedenen Zeiträumen außerordentliche Geschenke theils in Geld, theils in Musikalien und anderen Inventarstücken gespendet.

Zum Schluße dieser Skizze haben wir des — allerdings aus einem erfreulichen Anlasse, nämlich in Folge seiner Berufung in den Rath der Krone — geschehenen Austrittes des Herrn Joh. Ritter von Chlumecky aus dem Direktorium, dem er seit dem Bestehen des Vereines als Vorstand angehörte, zu gedenken. Nahezu 10 Jahre hat er den Verein mit Umsicht, Sachkenntniß und warmem Kunsteifer geleitet. Seine Verdienste um die Entstehung und Entwickelung des Vereines, so wie seine Musikschule sind notorisch und Jedem, der mit unserem Institute jemals in Berührung kam, in lebendigster Erinnerung; in einem engeren Kreise aber bleibt das Gedächtniß jenes feinen Taktes, der liebevollen Sorgfalt und herzgewinnenden Milde bewahrt, womit Ritter v. Chlumecky jederzeit die Verhandlungen des Vorstandes zu leiten und selbst schwierige Fragen gleichsam spielend, doch immer dem wahren Vereinszwecke entsprechend, zu erledigen wußte. Aus diesem Grunde fand auch der Antrag der Direktion: Se. Excellenz den nunmehrigen Minister Herrn Johann R v. Chlumecky zum Ehren-Mitgliede zu ernennen, in der am 26. Jänner 1872 abgehaltenen General-Versammlung die freudigste Zustimmung und wurde auch das von dem hierortigen Künstler Feilhammer prachtvoll ausgestattete Diplom im Mai d. J. Sr. Excellenz durch eine Deputation des Vereines persönlich überreicht.

In der nämlichen General-Versammlung wurde mit Akklamation und Stimmen-Einhelligkeit Christian Ritter d'Elvert zum Vereins-Direktor gewählt.

Die Thätigkeit des Vereines im 10. Vereinsjahre zu schildern, bleibt dem nächsten Jahresberichte aufbehalten. Und so mögen hier nur noch die Worte des Dichterfürsten Schiller als lieblicher Gruß an alle Musikfreunde ihren Platz finden:

Der Töne Macht, die aus den Saiten quillet,
Du kennst sie wohl, Du übst sie mächtig aus,
Was ahnungsvoll den tiefen Busen füllet,
Es spricht sich nur in meinen Tönen aus;
Ein holder Zauber spielt um Deine Sinnen,
Ergieß' ich meinen Strom von Harmonien;
In süßer Wehmuth will das Herz zerrinnen,
Und von den Lippen will die Seele flieh'n,
Und setz' ich meine Leiter an von Tönen,
Ich trage Dich hinauf zum höchsten Schönen. —

III.

Concert-Programme vom Beginne bis zum 3. Concerte 1872.

I. Vereinsjahr vom 22. November 1862 bis 31. Oktober 1863.

1. Concert am 15. März 1863: 1) Symphonie von J. Haydn in D-dur Nr. 2. 2) Terzett aus „Wilhelm Tell" von G. Rossini, gesungen von den Frl. Marie Papaček, Marie Bärtl, Marie Geyer. 3) Rondo brillant für Violine und Klavier von Franz Schubert, vorgetragen von den Herren Carl Brand und Ferdinand Debois. 4) Recitative und Chöre aus dem Oratoriumsfragmente

„Christus" von F. Mendelssohn-Bartholdy (Nr. 26 nachgel. Werke). 5) Ouverture zu Göthe's „Egmont" von L. v. Beethoven.

2. Concert am 26. April 1863: 1) Ouverture zum Schauspiele „Rosamunde" von Fr. Schubert. 2) Recitativ und Arie aus dem Pastorale „Acis und Galathea" von G. F. Händel. Solo: Hr. Sal. Schwarz. 3) a) Schön Rothraut, gemischter Chor von Rob. Schumann; b) Frühlingsdrang, gem. Chor von C. Reinecke. 4) Duett aus der Oper „La clemenza di Tito" von Mozart. Soli: Frau Adele Teuber und Frl. Kath. Sopuch. 5) Chor (Nro. 8) aus der großen Cantate „das Alexandersfest" (Timotheus) von G. F. Händel. 6) Symphonie in A-moll (Nr. 3 Op. 56) von F. Mendelssohn-Bartholdy.

II. Vereinsjahr vom 1. Nov. 1863 bis 31. Okt. 1864.

1. Concert am 13. Dez. 1863: 1) Große Symphonie in F-dur (Nr. 8) von L. v. Beethoven Op. 93. 2) Die erste Walpurgisnacht; Ballade für Chor und Orchester, ged. von Göthe, comp. von F. Mendelssohn-Bartholdy, Op. 60. Soli: Der Priester der Druiden: Baryton-Solo Herr Schwarz; Ein Druide — ein christlicher Wächter: Tenor-Solo Herr Pieta; Ein Wächter der Druiden: Baß-Solo Herr Dr. Schidlo; Eine alte Frau aus dem Volke: Alt-Solo Frl. Kath. Sopuch.

2. Concert am 28. Febr. 1864: 1) Symphonie für Orchester in Es-dur (Nr. 1) von Josef Haydn. 2) Der Rose Pilgerfahrt. Märchen nach einer Dichtung von Moriz Horn. Chor und Orchester von R. Schumann (Op. 112). Soli: Frl. Wenzl, Bärtl, Křimaly; Hrn. Pieta und Dr. Schidlo.

3. Concert: Kammermusik. Herren Brand, Streit, Schimek, Schwarz und Březina.

4. Concert zu Ostern 1864: 1) Ouverture für Orchester zur Oper „Faniska" von Maria Luigi Cherubini. 2) Concert-Arie für Sopran mit Orchesterbegleitung von F. Mendelssohn-Bartholdy, Op. 94 (Nro. 23 der nachgel. Werke). Solo Frl. Křimaly. 3) Symphonie in G-moll für Orchester von W. A. Mozart. 4) Frühlingsbotschaft, Concertstück für Chor und Orchester von N. W. Gade, Op. 35. 5) Recitative und Chöre aus dem unvollendeten Oratorium „Christus" von F. Mendelssohn, Op. 97 (Nr. 26 der nachgelassenen Werke).

III. Vereinsjahr 1. Nov. 1864 bis Ende Dez. 1865.

1. Concert am 19. März 1865: 1) Symphonie für Orchester in A-dur (Nro. 4) von F. Mendelssohn, Op. 90 (Nro. 19 der nachgelassenen Werke). a) Allegro vivace, b) Andante con moto, c) Con moto moderato, d) Saltarello. 2) Comala. Dramatisches Gedicht von Ossian für Solostimmen, Chor und Orchester von N. W. Gade. Soli: Frl. Křimaly, Wenzel, Linhart und Herr Wolf.

2. Concert am 9. April 1865: 1) Ouverture zum Märchen von der schönen Melusine, für Orchester von F. Mendelssohn (Op. 32). 2) Palmsonntagmorgen. Gedicht von E. Geibel, für eine Sopranstimme und weiblichen Chor mit Orchesterbegleitung, comp. von Ferdinand Hiller (Op. 102), Solo Frl. Menzl.

3) Der Rose Pilgerfahrt. Märchen nach einer Dichtung von Moriz Horn, für Solostimme, Chor und Orchester von R. Schumann (Op. 112). Soli: Fräulein Sidonie Prochaska, Hřimaly, Sopuch, Frau Teuber, Herren Beyer und Holzer.

3. Concert am 30. April 1865: 1) Symphonie pastorale Nro. 6 für großes Orchester in F-dur von L. v. Beethoven. 2) Die Nixe. Gedicht von Lermontoff, für Frauenchor und Alt-Solo mit Orchesterbegleitung, compon. von A. Rubinstein. Op. 63. Solo Frl. Sopuch. 3) Schillerfest-Ouverture von Heinr. Fiby, unter persönlicher Leitung des Componisten 4) Sopran-Arie a. d. Oper „Fidelio" von L. v. Beethoven. Solo Frl. Kotzian. 5) Libellentanz. Gedicht von Hoffmann von Fallersleben. Concertstück für 3stimmigen Frauenchor u. Orchester, componirt von H. Fiby, unter persönlicher Leitung des Componisten. 6) Der 114. Psalm, Für 8stimmigen Chor und Orchester von F. Mendelssohn. Op. 53.

4. Concert am 22. Dez. 1865: 1) Symphonie für großes Orchester in B-dur von N. W. Gade, Op. 20. 2) Die Flucht der heiligen Familie. Terzett in F-dur, für Sopran, Tenor und Bariton mit Orchesterbegleitung von Franz Wüllner, Op. 13. Solo: Frl. Wenzl, Herren Skara u. Holzer. 3) Das Paradies und die Peri. Dichtung von Lallah Rookh von Th. Moore. für Solostimmen, Chor und Orchester, componirt von R. Schumann, Op. 50, 1. Th. Soli: Frl. Kotzian, Hrn. Pieta und Dr. Schidlo. 4) Marsch in H-moll von Franz Schubert, Op. 40. Instrumentirt für großes Orchester von F. Liszt.

IV. Vereinsjahr vom 1. Jän. bis letzten Dez. 1866.

1. Concert am 22. Febr. 1866: 1) Symphonie in D-dur (Nro. 5) von J. Haydn. 2) Die erste Walpurgisnacht. Ballade für Chor und Orchester, gedichtet von Göthe, componirt von F. Mendelssohn, Op. 60; Soli: Der Priester der Druiden — Bar.-Solo Hr. Schwarz; Ein Druide, Ein christlicher Wächter — Tenor-Solo Hr. Pieta; Ein Wächter der Druiden — Baß-Solo Hr. Dr. Schidlo; Eine alte Frau aus dem Volke — Alt-Solo Frl. Frey.

2. Concert am 25. März 1866: 1) Ouverture zu „Coriolan" in C-moll von L. v. Beethoven, Op. 62. 2) Der 95. Psalm für Soli, Chor u. Orchester von F. Mendelssohn, Op. 46; Soli: Frl. Hřimaly, Kotzian und Hr. Kilian. 3) Symphonie Nro. 2 in D-dur — a) Allegro con brio, b) Larghetto, c) Scherzo und d) Altegro molto — von L. v. Beethoven, Op. 36.

3. Concert am 29. April 1866: 1) Symphonie in Es-dur (Nr. 3 B. H.) von W. A. Mozart — a) Allegro, b) Andante con moto, c) Menuetto, d) Finale. 2) Höre Israel. Sopran-Solo mit Orchesterbegleitung (Nr. 21) aus dem Oratorium „Elias" von Mendelssohn, Op. 70; Solo Frl. Wenzl. 3) Zwiegesang der Elfen. Nachtstück für 6stimm. Chor, Solostimme und kleines Orchester von Carl C. P. Grödener, Op. 36 (Text von Robert Reinick). Solo Frl. Prochaska. 4) Frühlingsbotschaft. Concertstück für Chor und Orchester von N. W. Gade, Op. 35 (Text von E. Geibel). 5) Aufforderung zum Tanze — von C. M. v. Weber, instrumentirt für Orchester von H. Berlioz.

4. Concert am 22. Dezemb. 1866: 1) Ouverture zu Calderons „Dame Kobold" von C. Reineke, Op. 51. 2) Loreley. Gedicht von Wolfg. Müller von

Königswinter, componirt für Solostimmen, Chor und Orchester von F. Hiller, Op. 70. Soli Frl. Wenzl und Hr. Skara. 3) Symphonie Nr. 4 in B-dur für großes Orchester von L. v. Beethoven, Op. 64.

V. Vereinsjahr 1867.

1. Concert am 25. März 1867: 1) Symphonie in G-dur von J. Haydn. a) Adagio und Allegro vivace, b) Andante, c) Menuetto, d) Finale, allegro molto. 2) Fragment aus dem Oratorium „Elias" nach den Worten des alten Testamentes, componirt von F. Mendelssohn, Op. 70 (Nro. 8—14, 16, 17, 19 bis 22); Soli Frl. Wenzl und Hr. Schwarz.

2. Concert am 16. April 1867: 1) Ouverture zu „Coriolan" in C-moll von L. v. Beethoven, Op. 62. 2) Concert für das Pianoforte (C-moll) mit Begleitung des Orchesters, componirt von W. A. Mozart, vorgetragen von Frl. Marie Soffé: a) Allegro, b) Larghetto, c) Allegretto. 3) Für gemischten Chor: a) „Schön Rothtaut" von R. Schumann, b) „Auf dem See" von Felix Mendelssohn. 4) Für Pianoforte: a) Notturno von J. Field, b) Spinnlied aus der Oper „Der fliegende Holländer" von R. Wagner, Transcription von Franz Liszt. 5) Symphonie in A-moll von F. Mendelssohn, Op. 56: a) Introduction und allegro agitato, c) Scherzo non troppo vivace, c) Adagio cantabile, d) Allegro guerriero und Finale maestoso.

3. Concert am 10. Nov. 1867: 1) Ouverture zur Oper „Euryanthe" von C. M. Weber. 2) „O weint um sie" — aus den hebräischen Gesängen von Lord Byron, für Sopransolo, Chor und Orchester (Op. 49) von F. Hiller; Solo Frl. Wenzl. 3) Finale aus der unvollendeten Oper „Loreley" von Felix Mendelssohn (Dichtung v. E. Geibel); Solo Frl. Wenzl. 4) Symphonie Nr. 1 (B-dur, Nr. 38), von R. Schumann: a) Andante un poco maestoso e Allegro molto vivace, b) Larghetto, c) Scherzo, d) Allegro animato e grazioso.

4. Concert am 22. Dez. 1867: 1) Ouverture zur Oper „die Abenceragen" von L. Cherubini. 2) Lobgesang. Symphonie-Cantate nach Worten der hl. Schrift, für Soli, Chor und Orchester (Op. 52) von Mendelssohn. Soli: Frl. Marie Budischofsky, Ohm-Januschowsky, Hr. Pieta.

VI. Vereinsjahr 1868.

1. Concert am 6. April 1868: „Die Schöpfung", Oratorium von Josef Haydn. Soli: Frl. C. Pruckner, Herr G. Krenn und Dr. Schmidt, k. k. Hofopernsänger aus Wien.

2. Concert am 26. April 1868: 1) Symphonie für großes Orchester in Es-dur von L. van Beethoven, Op. 55 — a) Allegro con brio, b) Marica funebre, c) Scherzo, d) Finale. 2) Concert für Klavier mit Orchester in E-moll von Fr. Chopin, Op. 12 — a) Allegro maestoso, b) Romanze, c) Rondo. Klavier: Frl. Agnes Tyrell. 3) Ostergesang für 2 Chöre von Volkmar Leisering (geb. 1560, gest. 1657 in Thüringen). — O filii et filiae — Rex coelestis gloriae. — Alleluja. — Christus surrexit hodie — Alleluja. — b) Zigeunerleben. Chor von R. Schumann. 4) Capriccio brillant für Klavier

mit Orchester von F. Mendelssohn-Bartholdy (Op. 22). Klavier: Fräulein Agnes Tyrell.

3. Concert am 29. Nov. 1868: 1) Preisgekrönte Ouverture von Vinz. Lechner. 2) Gemischte Chöre von F. Mendelssohn (Op. 100): a) Andenken, b) Lob des Frühlings. 3) Gott in der Natur; 4stimmiger Frauenchor von Fr. Schubert. 4) Symphonie Nr. 7 (Op. 92 — A-dur) von L. v. Beethoven.

4. Concert am 20. Dez. 1868: 1) Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt", von F. Mendelssohn. 2) Drittes Klavier-Concert von L. v. Beethoven (Op. 37 — C-moll), Klavier Herr Josef Lábor. 3): a) „In stiller Nacht", b) „Schnitter Tod", c) „Wollust in Mayen", Volkslieder für gemischten Chor von J. Brahms. 4): a) „Ende vom Liede", von R. Schumann, Op. 12, Nr. 8; b) Notturne, G-moll, von Chopin; c) Impromptu (Es-dur) von F. Schubert (Josef Lábor). 5) „Nachtlied" für Chor und Orchester von R. Schumann. 6) „Huldigungsmarsch" für Orchester von F. Liszt.

VII. Vereinsjahr 1869.

1. Concert am 28. Februar 1869: 1) Ouverture zu „Iphigenia in Aulis", von Ch. W. Gluck, mit einem nachkomponirten Schluße von R. Wagner. 2) „Actus tragicus". Cantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit", für Chor, Soli und Orchester von J. S. Bach. Alt-Solo Frau Rosalia Eisler, Tenor-Solo Hr. Th. Beyer, Baß-Solo Hr. V. Kallina. 3) Ouverture, Scherzo und Finale (Op. 52) von R. Schumann. 4) „Schön Ellen". Ballade von Em. Geibel, für Sopran und Barytonsolo, Chor und Orchester, von Max Bruch. Sopransolo Frl. Jenny Kotzian, Barytonsolo Hr. V. Kallina.

2. Concert am 21. März 1869: 1) Symphonie in C-dur von W. A. Mozart (Jupiter-Symphonie). 2): a) Elegischer Gesang, für Chor und Streichinstrumente (op. 118) von Beethoven. b) Psalm für 8stimmigen Chor (op. 78) von Mendelssohn. 3) Rondeau in A-dur für Orchester von L. v. Beethoven. 4) Zwei französische Volkslieder (Brunettes) aus dem 17. Jahrh., für Sopran, Alt, Tenor und Baß: a) „O komm mein Kind zum Wald hinein"; b) „Schönste Griselidis". 5) Romanze vom Gänsebuben (aus dem Spanischen), für Solo und Chor von R. Schumann (op. 145). Sopransolo Frl. Jenny Kotzian, Altsolo Frl. Agnes Tyrell, Tenorsolo Hr. A. Skara, Baßsolo Herr Dr. Kretschmayer. 5) Große Ouverture in C-dur: „Zur Namensfeier" (op. 115) von Beethoven.

3. Concert am 25. April 1869: 1) Furientanz und Balletmusik (Chor der sel. Geister im Elysium) aus der Oper „Orpheus und Eurydice" von Gluck. 2) „Der Sturm", für Chor und Soli mit Orchesterbegleitung von J. Haydn; Soli: Frl. Kotzian und Tyrell, Hrn. Skara und Dr. Kretschmayer. 3) Fantasie für Klavier, Chor und Orchester (op. 80), von Beethoven; Klavier Frl. Const. Dubail. 4) „Ungewisses Licht", Doppelchor (op. 144) von Robert Schumann. 5) „Der Glückliche", Chor von Mendelssohn (op. 88). 6) Der römische Carneval". Große Ouverture von H. Berlioz (op. 9). 7) Drittes Finale aus der Oper „Die Meistersinger" von Richard Wagner (Hanns Sachs Hr. Opernsänger Ludwig).

4. Concert am 21. Nov. 1869: 1) Zweite Suite für Orchester (op. 115) von Franz Lechner. 2) Te Deum zur Feier des Sieges bei Dettingen 1743, componirt von F. Händel, instrumentirt von Mendelssohn; Baßsolo Hr. Schmidt, Altsolo Fr. R. Eisler. 3) Ouverture zu „König Stefan" (op. 117) von Beethoven.

Außerordentliches Concert am 19. Dez. 1869: 1) Symphonie in Es-dur (Nr. 3) von Haydn. 2) Gemischte Chöre: „In stiller Nacht" von J. Brahms. „Lob des Frühlings von Mendelssohn. 3) Recitativ und Arie aus „Orpheus" von Gluck, vorgetragen von Fr. Gomperz-Bettelheim. 4) „Deutsche Tänze" von Fr. Schubert, instrumentirt von J. Herbeck. 5) „Ständchen" für Altsolo und 4stimmigen Frauenchor (Altsolo Fr. Gomperz-Bettelheim). 6) Cavatina aus „Maria di Rohan", von Donizetti, vorgetr. von Fr. Gomperz-Bettelheim. (Von Frau Gomperz-Bettelheim wurde nebstdem ein Volkslied „Alma de mi vida" in spanischer Sprache und „Aufenthalt", von Schubert, mit eigenener Klavierbegleitung vorgetragen.)

VIII. Vereinsjahr 1870.

1. Concert am 13. März 1870: 1) Ouverture zur Oper „Rübezahl" (der Beherrscher der Geister) von C. M. v. Weber (op. 27). 2) Fünftes Klavier-Concert (op. 73, Es-dur), von Beethoven, vorgetragen von Frl. Leop. Pfühl. 3): a) „Regenlied", von Goldmark; b) „An die Sterne", von L. Spohr; c) „Nord und Süd", von Rob. Schubert. Gemischte Chöre. 4) Zwei Sätze der unvollendeten Symphonie in H-moll von Franz Schubert: a) Allegro moderato, b) Andante con moto. 5): a) Nocturne in Des-dur von Chopin; b) Transcription über „Tannhäuser" von Liszt, vorgetragen von Frl. Leop. Pfuhl.

2. Concert am 10. April 1870: Das große Oratorium „Die Jahreszeiten" von J. Haydn. Soli: Frau Fried. Materna, k. k. Hofopernsängerin; Herr Carl Lucca, k. k. Hofopernsänger und Herr E. Siehr, erster Bassist am deutschen Theater in Prag.

3. Concert am 30. Oktober 1870: 1) Symphonie in C-moll (Nro. 5, op. 67) von Beethoven: a) Allegro con brio; b) Andante con moto; c) und d) Allegro. 2) Musik zu „Athalia", Trauerspiel von Racine, von Mendelssohn, mit verbindendem Text und Deklamation, gesprochen vom Hrn. Buchholz. Soli: Frl. Marie v. Valenzi, E. v. Haumeder, Kar. Janiczek, P. v. Strobach, Jenny Boner und Frau R. Eisler.

4. Concert am 30. Dez. 1870: 1) Sonate für Klavier und Violine (op. 12, Nro. 3, Es-dur) von Beethoven, vorgetragen von Frl. Agnes Tyrell und Hrn. Concertmeister Louis Abel aus München. 2) Gemischte Chöre: „An die Sterne", von L. Spohr. „Schönste Griselidis", französisches Volkslied. „Romanze vom Gänsebuben", von R. Schumann (op. 145); Soli: Frl. von Haumeder und Tyrell, die Hrn. Skara und Dr. Kretschmayer. 3) „Ciaconna", für Violine allein, von J. S. Bach, vorgetr. von Hrn. Louis Abel. 4) Polonaise, componirt u. vorgetragen von Frl. Tyrell. 5) Spinnchor und Ballade für Frauenchor, Sopran und Alt-Solo aus der Oper: „Die fliegenden Holländer", von R. Wagner. Sopran-Solo Frl. M. Polletin, Alt-Solo Frl. Agnes Tyrell.

6) Adagio und Rondo aus dem E-dur-Violin-Concert von Vieuxtemps, vorgetragen vom Hrn. Concertmeister L. Abel.

Außerordentliches Concert als Beethovenfeier am 27. Nov. 1870 (enthaltend ausschließlich nur Compositionen Beethovens): 1) Ouverture zu „Egmont" (op. 84). 2) Prolog, verfaßt von Hrn. Dr. L. Goldhann, gespr. vom k. k. Hofschauspieler Hrn. A. Sonnenthal. 3) „Elegischer Gesang", für Chor mit Begleitung von Streichinstrumenten (op. 118). 4): a) „Neue Liebe, neues Leben"; b) „Wonne der Wehmuth". Lieder, gesungen von der k. k Kammersängerin Frau Marie Wilt. 5) Neunte Symphonie: a) Allegro ma non tanto, un poco maestoso; b) Molto vivace, Presto; c) Adagio molto & cantabile; d) Schlußsatz mit Soli und Chor. Sopran-Solo Frl. M. Wilt, Alt-Solo Frl. A. Tyrell, Tenor-Solo Hr. F. Walter, Baß-Solo Hr. Dr. Kretschmayer.

Schüler-Concert am 28. Juli 1870: 1) Symphonie in C-moll (Nr. 8) von J. Haydn. 2): a) „Mein Frieden", von Leonhard; b) „Liebestreue", von O. Kitzler, Quartette für Baßstimmen. 3) Duettino für 2 Violinen (doppelt besetzt), von J. Dorn. 4): a) „Abendfeier", von F. Lachner; b) „Im Wald", von H. Esser, Duetten für 2 Sopranstimmen. 5) „Deutsche Tänze", von Fr. Schubert, instrumentirt von J. Herbeck.

IX. Vereinsjahr 1871.

1. Concert am 19. März 1871: „Das Paradies und die Peri", Dichtung aus „Lalla Rook" von Th. Moore für Soli, Chor und Orchester von R. Schumann. Soli: Frl. König, Wollmuth, Herren Fekter, Dr. Kretschmayer und Weiser.

2. Concert am 16. April 1821: 1) Symphonie Nro. 4 (A-dur), von Mendelssohn. 2) „Jubilate, Amen", Gedicht von Th. Moore, aus dem Englischen übersetzt von F. Freiligrath, für Sopran-Solo, Chor und Orchester, comp. von Max Bruch. Sopran-Solo Frau S. Leidenfrost. 3) „Liebeslieder", Walzer für 4 Singstimmen und das Pianoforte zu 4 Händen von J. Brahms, vorgetr. von Frau Leidenfrost, Frl. Fischer und den Hrn. Skara und Weiser. 4) „Frühlingsfantasie", Concertstück für 4 Solostimmen, Chor, Orchester und Pianoforte von N. W. Gade. Soli: Frl. Valenzi und Fischer, Hrn. Skara und Weiser. (Pianoforte Herr Debois.)

3. Concert am 29. Oktober 1871: 1) Zweite Symphonie (in C-dur, op. 61) für großes Orchester von R. Schumann. 2) „Drei englische Madrigale" für gemischten Chor. 3) „Brautlied", Dichtung von L. Uhland, für gemischten Chor und Solo mit Begleitung von Harfe und 2 Hörnern, componirt von A. Jensen. Solo Frl. Ettinger. 4) Der 114. Psalm. Für 8stimmigen Chor und großes Orchester, componirt von F. Mendelssohn.

4. Concert am 26. November 1871 (unter gütiger Mitwirkung der Herren Franz Fekter und Josef Ulbrich, Mitglieder der hiesigen Oper): 1) Sechste Symphonie (Pastorale) von L. v. Beethoven. 2) „Die erste Walpurgisnacht", Dichtung von Göthe, für Soli, Chor und Orchester, comp. von F. Mendelssohn-Bartholdy.

X. Vereinsjahr 1872.

1. Concert am 25. Febr. 1872. 1) Ouverture zur Oper „der Wasserträger", von Cherubini. 2. Concert für die Violine (op. 61) mit Begleitung des Orchesters, von L. v. Beethoven (zum erstenmale). Herr Concertmeister Grün als Gast. 3) „Die Nacht" — Gedicht von Eichendorf — für gemischten Chor mit Begleitung von Streichinstrumenten und Pianoforte, comp. von J. Rheinberger (zum erstenmale). 4) „Schön Ellen". Ballade von Emanuel Geibel. Für Sopran-Solo, Baryton-Solo, Chor und Orchester von Max Bruch. 5) „Der Teufelstriller", Solo für die Violine von Tartini. Herr Concertmeister Grün.

2. Concert am 25. März 1872. Unter gefälliger Mitwirkung des Frln. Emma König, der Herren Leopold Buchholz und Engelbert Pirk, k. k. Hofopernsängers. „Elias", ein Oratorium nach den Worten des alten Testaments, componirt von Felix Mendelssohn-Bartholdy.

3. Concert am 14. April 1872. 1) Ouverture zur Oper „Genovefa" von Robert Schumann (zum erstenmale). 2) „Mirjams Siegesgesang". Dichtung von Grillparzer; für Sopran-Solo und Chor mit Klavierbegleitung, componirt von F. Schubert, für großes Orchester instrumentirt von F. Lachner (zum erstenmale). 3) Symphonie (neu) von Julius Zellner (zum erstenmale. NB. Letztere Piece in Anwesenheit des noch jugendlichen Componisten unter rauschendem Beifalle und mehrfachem Hervorrufe des Componisten aufgeführt).

IV. Stand der Mitglieder.

Direktor: Johann Ritter von Chlumecky, Gutsbesitzer, Staatsanwalts-Stellvertreter, 1867 Mitglied des mähr. Landesausschusses, 1869 k. k. Statthaltereirath I. Klasse, 1862—3 Stellvertreter, seit 1863—4 wirklicher Direktor bis incl. 1871.

1872 Christian Ritter d'Elvert, k. k. Oberfinanzrath 1. Kl. in Pension und Bürgermeister von Brünn.

Direktions-Mitglieder: 1862: Carl Brand, k. k. Baubeamter; Chlumecky Johann, Ritter von, k. k. Staatsanwalts-Substitut; d'Elvert Christian, Ritter, k. k. Oberfinanzrath und Bürgermeister von Brünn; Goldhann Dr. Ludwig, k. k. Finanzprokuraturs-Adjunkt; Le Monnier Anton von, k. k. Regierungsrath und Polizeidirektor; Ulrich Dr. Eduard, Landesadvokat. 1863—4 dieselben wie im Vorjahre, und an Stelle des zum Direktor gewählten Chlumecky Johann Ritter von — Sturm Dr. Eduard, m. schl. Landesadvokat. 1866 an Stelle der Herren Brand und Le Monnier die Herren: Frey, Dr. Theodor, k. k. Oberstaatsanwalts-Stellvertreter und Schidlo Dr. Julius, k. k. Notar, welcher 1867 austrat und 1868 durch den Theaterdirektor Dr. Adolph Frankl ersetzt wurde. Seit 1869: Brand Carl, Frankl Dr. Adolf, Goldhann Dr. Ludwig, Ulrich Dr. Eduard, Budischofsky Adolf, Musiklehrer, Scheer Franz Xaver.

Artistischer Direktor: Seit 1862—3 provisorischer Dirigent Adolf Budischofsky, seit 1868 Otto Kitzler artist. Direktor.

Vereins-Sekretäre: 1862—4 Wilhelm Kunst, Gemeinderaths-Sekretär, seit 1864—5 Friedrich Ritter Arbter, k. k. Landesgerichts-Auskultant; 1867

Dr. Raynoschek, Advokaturs-Candidat, seit 1868 Ferdinand Steiger, Statthalterei-Rechnungsofficial.

Archivar: S. 1868 Steiger, s. 1870 Johann Kramer, Statthalterei-Rechnungsofficial.

Vereinskassier: S. 1862—3 Ferdinand Buschak, Buchdrucker; 1866 Rudolph Rohrer, Buchdrucker; 1868 Ernst von Rungen, Statthalterei-Beamte; s. 1871 Franz Dworžak, Leihamts-Controllor.

Rechnungs-Revisoren: S. 1862—3 Carl Hnatek, Cassier der Landeshauptkasse und Gustav Ritter von Schöller, Fabriksbesitzer.

Sonstige Mitglieder: S. 1863—4: 3, 1867: 4, s. 1868: 5 Ehren-, 1862—3: 75 gründende Mitglieder, die sich bis 1872 auf 46 verminderten, 1862—3: 253 beitragende Mitglieder, deren Zahl 1865 auf 284 stieg, 1868 auf 210 fiel, 1870 wieder 277 und 1872: 302 betrug; die Zahl der mitwirkenden Mitglieder erfuhr keine so bedeutenden Schwankungen, 1862—3: 173, ging bis 1869 auf 126 herab, hob sich aber bis 1872 wieder auf 150.

V. Vermögens-Stand des Vereines.

Vereinsjahr	Einnahmen in Barem fl. kr.	Einnahmen in Obligat. fl. kr.	Ausgaben in Barem fl. kr.	Ausgaben in Oblig. fl. kr.	Schließlicher Bestand in Barem fl. kr.	Schließlicher Bestand in Obligat. fl. kr.
I. 22. Nov. 1862 bis 31. Okt. 1863	3409·03	—·—	505·72	—·—	803·31	2100·—
II. 1. Nov. 1863 bis 31. Okt. 1864	2586·93	200·—	2239·29	—·—	347·64	2300·—
III. 1. Nov. 1864 bis 31. Dez. 1865	3441·44	40·—	2769·26	—·—	672·18	2340·—
IV. 1866 . . .	3582·75	—·—	2992·28	—·—	590·47	2340·—
V. 1867 . . .	3160·15	—·—	2480·61	—·—	679·54	2340·—
VI. 1868 . . .	4046·28	—·—	2940·20	—·—	1106·03	2340·—
VII. 1869 . .	8009·66	2000·—	6298·55	—·—	1711·11	4340·—
VIII. 1870 . .	6718·22	10·—	6221·64	—·—	496·58	4350·—
IX. 1871 . . .	4359·83	—·—	3886·76	200·—	473·07	4150·—

Anmerkung:

Zu 1) Der schließliche Bestand in Obligationen besteht in 2 Stück 5percentigen

Metalliques à 100 fl.	200 fl.
3 Stück Fünftel 1860er Lose à 100 fl.	300 fl.
Hypothekaranweisungen	1600 fl.
Summa	2100 fl.

Zu 2) Der schließliche Bestand in Obligationen besteht:

a) 5perc. Met.-Obligationen	200 fl.
b) 1860er Fünftel-Lose	300 fl.
c) 5perc. Hypothekar-Anweisungen	500 fl.
d) 5perc. Kreditsbriefe	1300 fl.
Summa	2300 fl.

Zu 3) Wie vorstehend und hiezu noch 5pct. National-Anlehens-Oblig., per 40 fl., daher in Summa . . . . . 2400 fl.

Zu 4), 5), 6) Wie vorstehend.

Zu 7) Der schließliche Bestand in Obligat. besteht in:

a) 2 Stück 5perc. Metall. à 100 fl.	200 fl.
b) 3 Stück 1860er Lose à 100 fl.	300 fl.
c) 2 Stück Nat.-Anleh. à 20 fl.	40 fl.
d) 3 Stück 5perc. Papierrente à 1000 fl.	3000 fl.
e) 8 Stück 5perc. Papierrente à 100 fl.	800 fl.
Summa	4340 fl.

Zu 8) Der schließliche Bestand in Obligationen besteht in:

a) 3 Stück 1860er Fünftel-Lose à 100 fl.	300 fl.
b) 1 Stück 5perc. Silberrente	50 fl.
c) 3 Stück 5perc. Papierrente à 1000 fl.	3000 fl.
d) 10 Stück 5perc. Papierrente à 100 fl.	1000 fl.
Summa	4350 fl.

Zu 9) Wie vorstehend bis auf 200 fl. Papierrente, welche dem Musikschulfonde zugewiesen wurden, daher in Summa 4150 fl.

VI. Vermögens-Stand der Musikschule (gegründet 1870).

Einnahmen im Jahre 1870:

An vom Musikfonde erhaltenen	1268 fl. 18 kr.
Zinsen aus 2000 fl.	42 fl. — „
Summa . .	1310 fl. 18 kr.

Ausgaben:

Zum Ankauf von Obligationen	1249 fl. 47 kr.
Schließlicher Bestand	60 fl. 71 kr.,

welcher Betrag in der mähr. Sparcassa fruchtbringend angelegt ist.

Capitalien: 2 Stück 5perc. Papierrente à 1000 fl. . . . 2000 fl. — kr.

Im Jahre 1871:

Einnahmen	176 fl. 86 kr.
Ausgaben	3 fl. 69 kr.
Schließlicher Bestand	173 fl. 17 kr.,

wovon der Betrag per 172 fl. 40 kr. in der m. Sparcassa fruchtbringend angelegt ist.

Capitalien: 2 Stück 5perc. Papierrente à 1000 fl.	2000 fl.
1 Stück „ „ à 1000 fl. vom Bürgermeister Christian Ritter d'Elvert gewidmet	1000 fl.
An übertragenen Capitalien derselben Widmung aus dem Fonde bestehend in 2 Stück Papierrente à 100 fl. . .	200 fl.
Summa . . .	3200 fl.

Weitere (jetzt erst erlangte) Nachträge.

II. Zum biograph. Theile.

Franckel, Berthold (S. hier Beil. S. 198), wurde am 10. Dez. 1811 in Brünn geboren; studirte frühzeitig daselbst bei dem Kapellmeister Gottfried Rieger das Pianoforte und bald auch den Generalbaß, die Harmonielehre und das Partiturspiel. In seinem 12. Jahre wirkte F. unter großem Beifalle gemeinschaftlich mit seinem Jugendfreund Heinrich Ernst in mehreren musikalischen Akademien, welche im Redoutensaale zu wohlthätigen Zwecken veranstaltet wurden. Während F. in Wien seine polytechnischen Studien mit Auszeichnung betrieb, vervollkommnete er gleichzeitig mit nicht minderem Fleiße sein Klavierspiel unter Leitung Anton Halm's, und seine musikalischen Kenntnisse unter jener Simon Sechter's. Gleichwohl hat F. die Musik immer mehr als Liebhaber betrieben, da ihm äußere Verhältnisse einen anderen Beruf auferlegten.

Veröffentlicht hat F. viele Lieder und einige Serien eigenthümlicher Klavierpiecen, welche in einer Art von brillanten Salonstücken in freier Walzenform bestehen, und die zu verschiedenen Zeiten, theils bei Berka, theils bei Diabelli in Wien erschienen sind.

Von den ersteren sind besonders: „Die Augen" (Gedicht von Klesheim) populär geworden. Von den letzteren erschien erst im vorigen Jahre bei Romero in Madrid eine Serie: „Jantes y a hora" (Sonst und jetzt), Opus IX, welche sich sowohl durch Pathos der Phrasen als durch Harmonie und Bravour auszeichnet. Das ziemlich starke Heft ist in Wien bei Gustav Lewy zu haben.

Plachy, Anton (S. hier S. 156) Dieser um die Musik und namentlich um das Orgelspiel in Mähren so vielfach verdiente Schulmann wurde um das Jahr 1760 zu Klenowitz in Mähren geboren, und war das jüngste Kind eines armen Landmannes, der allzufrüh starb und dadurch seine Familie in die traurige Lage versetzte, im Dienste der Bauersleute in der Umgegend ihr Fortkommen zu suchen. Anton, noch zu jeder Handarbeit zu schwach, wurde zum Schulfache bestimmt, und nach Wischau dem damaligen Organisten (nachherigen Regenschori bei St. Mauritz in Olmütz) Franz Müller*) übergeben. Hier war es, wo er so viel gelernt, aber auch sehr viel gelitten hatte. Seine Mutter war außer Stand, mehr als 1 Dukaten monatlich für Kost und Kleidung zu zahlen, Anton mußte daher die gemeinsten Hausdienste verrichten, die hergebräuchlich jeder arme Junge seinem Lehrmeister zu leisten verpflichtet war, und zwar als Entgelt für empfangenen Unterricht. Bei seinem eminenten Talente zur Musik und bei seinem fast

*) Franz Müller war ein ausgezeichneter Musiker, doch ein eiserner Pedant im Hause, in der Schule, in die Kirche; der, um den Gradus von Fuchs seiner Umgebung recht zugänglich und verständlich zu machen, in seinem Hause die lateinische Sprache einführte, so daß Frau, Kinder und Domestiken Latein lernen und sprechen mußten. Als Albrechtsberger einige seiner Compositionen zu Gesichte bekam, sagte er (nach Mittheilung des fürstlich Korraki'schen Capellmeisters Koudelka): „Das ist der zweite Fuchs".

eifern zu nennenden Fleiße machte der Knabe in kurzer Zeit bedeutende Fortschritte im Gesange, im Violin- und Orgelspiele, so daß er, kaum zum Jüngling emporgewachsen, schon in dem, nicht fern von Olmütz gelegenen Wallfahrtsorte Dub als Organist angestellt wurde. Hier erkannte der damalige erste Cooperator Joh. Kopps (ein geehrter und um die dortige Kirchenmusik vielfach verdienter Mann, der alljährlich Reisen nach Wien machte, und das im Kirchenfache Beachtenswertheste jedesmal für den heimatlichen Gottesdienst acquirirte) an dem jungen Organisten ein Talent, das zu den besten Hoffnungen berechtigte, er sah aber auch, daß demselben viel von der Pedanterie seines Lehrmeisters anklebe, er also in Gefahr stehe, in der Einseitigkeit zu verknöchern. Um dieß zu verhüten, erwirkte der würdige Geistliche unserm jungen Künstler einen mehrmonatlichen Urlaub, und sandte ihn auf eigene Kosten nach Olmütz zu dem damaligen Domorganisten Hartenschneider (einem der anerkannt trefflichsten Musiker seines Faches) zur Ausbildung.

Plachy begriff bald, was Bravour, Präcision und geschmackvoller Vortrag sei, und dieß, mit seinen gründlichen Vorkenntnissen vereint, machte ihn im Kurzen zu einem der tüchtigsten und brillantesten Orgelspieler in der Hauptstadt Mährens, so daß der Fürst-Erzbischof auf ihn aufmerksam wurde. Dieß machte, daß er, nach Dub zurückgekehrt, bald zu der Organisten- auch die Schullehrersstelle erhielt, und von da an beginnt sein segensreiches Wirken. Er bildete tüchtige Sängerknaben, von denen viele in die Domkapelle zu Olmütz aufgenommen wurden; er wußte bei seinem gründlichen Unterrichte seinen Zöglingen so große Liebe und Achtung für die Kunst einzuprägen, daß die meisten ihr treu blieben, und nur durch sie (als Schulgehilfen und Lehrer) ihr Fortkommen suchten und fanden. Viele seiner Schüler haben als tüchtige Schulmänner in Mähren, Schlesien und Ungarn volle Achtung sich erworben, und segnen noch das Andenken ihres hinsichtlich der Kunst wohl strengen, sonst aber sehr liebevollen alten Lehrers. Auch der noch jetzt in Wien lebende und als gediegener Musiklehrer und fleißiger Claviercomponist anerkannte Wenzl Plachy, dann dessen Bruder, der als braver Pianist im Jahre 1841 zu Pest verstorbene Jakob Plachy (beide Söhne seines Bruders), verdanken ihm nicht bloß ihre musikalische Ausbildung, sondern vielmehr ihre ganze Erziehung, indem er sie sammt ihrer frühe verwitweten Mutter zu sich nahm, und ihretwegen, bis sie erwachsen und zum eigenen Fortkommen tüchtig geworden, ehelos blieb. Anton Plachy war bereits weit über 40 Jahre alt, als er, nachdem seine beiden Neffen in Wien durch die Kunst ihr Fortkommen gefunden, seines Freundes Slatinsky, eines braven Schulmannes in Klenowitz Tochter (Theresia), eine weit und breit in der dortigen Gegend bekannte a vista Sängerin, heiratete. Von dieser erhielt er nur zwei Töchter (Marianne und Franziska), die er tüchtig musikalisch ausbildete, und noch im hohen Alter die Freude hatte, an brave Schulmänner verheirathet zu sehen.

Plachy's Charakter war die festeste Redlichkeit mit Güte gepaart, denn er war in der Schule der Armuth und steter Unterwürfigkeit groß geworden, er kannte das Unglück und behielt ein weiches warmfühlendes Herz; überall übte er Nachsicht, nur in der Kunst nicht, da war er strenge, eisern; jedoch nicht in Miß-

handlungen, Schlägen und Schmähworten bestanden seine Strafen; Hunger hieß jedesmal der Spruch, womit er den Leichtsinn oder böswillige Fahrlässigkeit seiner Schüler bändigte, und dieß war denselben um so empfindlicher, da sie, anfangs bei seiner Junggesellenwirthschaft, dann aber bei der äußerst genauen Hausverwaltung seiner Gattin, ohnehin stets an eine strenge Diät verwiesen waren.

Seinen Eifer für die Kunst bewiesen auch seine vielen Kirchencompositionen bei der Parochie in Dub, und die vielen Werke beider Haydn, dann Mozart's, Preindl's und Albrechtsberger's, die er eigenhändig sehr nett abschrieb.

Er componirte, ganz für's Land berechnet, mehrere Messen, einige Requiem, ein Te Deum, mehrere Salve Regina, Pange lingua und Litaneien, die Kirchengesänge während der Charwoche (auf vier Stimmen) ꝛc.; ferners eine Unzahl von Präludien und Fugen für die Orgel, was alles aber nur durch Abschriften unter seinen Schülern (und zwar fast durch ganz Mähren und Schlesien) verbreitet existirt. So besitzt z. B. sein obgenannter Neffe Wenzl Plachy alle seine Präludien und Fugen theils in Autograph, theils als Copien.

Fast in allen seinen Kirchenwerken ist die Orgel am meisten bedacht, vorherrschend; auffallend aber und vor dem strengen Aesthetiker kaum zu rechtfertigen ist ein Requiem mit Organo concertante; allein nicht Mangel an Einsicht war's, was Plachy zu dieser barocken Idee führte; sein Orchester bestand — bei der geringen Dotirung der Musik von Seiten der Kirche — nur aus einem Streichquartette, und höchstens an hohen Festtagen kamen Trompeten und Pauken dazu; er war also betreffend die Harmonie ganz auf seine Orgel gewiesen, und in dieser Hinsicht that er denn auch das Meisterhafte. Er spielte seine Soli nie auf dem Positiv, denn das schien ihm Entweihung; er spielte stets auf dem Manuale und wußte die Register dabei vortrefflich zu benützen. Eine Orgel mit 2 Manualen und 36 Registern, gebaut von Wemola (einem Grulicher Orgelbauer, von dem auch unsere große St. Stephansdom-Orgel gebaut ist), war sein Instrument, das spielte er leidenschaftlich, und zwar mit einer Leichtigkeit, daß er nicht bloß eigene Fugen und Phantasien, sondern auch die schwersten fremden Werke, z. B. die Klavierconcerte von Wagenseil, Mozart, Haydn und Pleyel mit der größten Präcision und staunenswerthen Nuancirung darauf executirte.

Und diese Liebe für sein Instrument und diese ungeschwächte Kraft seines Spiels und seiner Phantasie behielt er noch in seinem hohen Alter. — Als er im Jahre 1824 zum Besuche seines Neffen nach Wien kam, spielte er bei den P. P. Piaristen in der Josephstadt, und führte ein von dem damaligen k. k. Kammer-Kapellmeister Krommer ihm aufgegebenes Thema fugenartig mit einer solchen Fülle und Künstlerhaftigkeit aus, daß ihm von allen dazumal anwesenden Kunstnotabilitäten unserer Hauptstadt der vollste Beifall gezollt wurde. — Für's Fortepiano hat er außer einigen Partien und Variationen nichts geschrieben. Er starb im Juli 1826. (Groß-Athanasius.)

(Schmidt's wiener musik. Zeitung 1843 Nr. 47.)

Titl, A. Emil (S. hier Beil. S. 184). Dessen biogr. Skizze (mit Portrait) in der wiener Musikzeitung 1843 Nr. 145 lautet: In einem Augenblicke, in welchem Titl, der gefeierte Componist der „nächtlichen Heerschau", auf dem,

seinem Genius minder zusagenden Felde der Volksmusik, bei einer kaum vierjährigen Wirksamkeit so siegreich hervorgetreten ist, daß, während seine Melodien in den Gemüthern des Volkes wiederhallen, die gebildetere musikalische Welt sich nach Werken ernsteren und höheren Genres seiner Muse sehnt, nicht beachtend, daß nur Verhältnisse, welche ihm die Sorge für seinen Lebensunterhalt auf die Schultern gelegt, ihn an der Erfüllung solcher, seinem Talente gegenüber allerdings sehr gegründeten Wünsche der Mitwelt bisher gehindert haben; — in einem solchen glänzenden Momente des Künstlers dürften einige Daten aus dessen Leben und Wirken in diesen Blättern am Platze sein, zumal eben diese Blätter von jeher dem vaterländischen Kunststreben möglichsten Vorschub geleistet haben, und Titl ein Kind unsers Vaterlandes ist. Er wurde nämlich am 5. October 1809 in der Graf Mitrowsky'schen Burg Pernstein in Mähren, einer der schönsten Burgen Deutschlands, wo sein Vater, Anton Titl, Wirthschaftsbeamte war, geboren.

Der Tod raubte ihm frühzeitig beide Eltern, und Titl sollte sich bei seinem schon damals sehr vorherrschenden musikal. Talente dem Schulfache widmen. Er kam, nach einer kurzen Vorbereitung zu diesem Stande, in seinem 16. Jahre nach Brünn, um daselbst den sogenannten Präparanden-Curs zu hören. Hier erwachte seine Vorliebe zur Kunst in einem so hohen Grade, daß er die frühere Intention aufgegeben, und bei dem Kunstveteran Gottfried Rieger, einem der tüchtigsten Lehrer der Harmonie und des Contrapunktes, Unterricht in der Composition nahm. Kaum hatte Titl den Lehrcurs beendet, schrieb er mehrere Ouverturen und eine Oper: „Die Burgfrau", welche Erstlingswerke bei den Kunstfreunden allgemeine aufmunternde Theilnahme erregt haben. Im Jahre 1831 kam Titl nach Olmütz, wo seine Oper ebenfalls zur Aufführung gelangte. Hier privatisirte er durch zwei Jahre, schrieb eine große Messe und ein achtstimmiges Vocal-Offertorium zur Installation weil. Ferdinand Grafen von Chotek, Erzbischofs von Olmütz, und mehrere Lieder. Die Compositionen erhielten den ungetheiltesten Beifall der Kenner, ihr Schöpfer blieb indessen noch immer mit seiner Lebensexistenz auf das armselige Geschäft des Lectionirens beschränkt, bis ihn endlich eine zufällige Gelegenheit im Herbste 1833 nach der alten Königsstadt Prag brachte, wo er indessen auf eine nicht minder sorgenvolle Art seine componistische Laufbahn begann, und in einiger Zeit lediglich deßhalb einen so entscheidenden Aufschwung erhielt, weil er im Jahre 1835 die Stelle eines Militärkapellmeisters erhielt, hiedurch seine physische Existenz sicherte, und so nebst den vielen Märschen, Walzern, Galopps, Polka's und andern Militär- und Tanzcompositionen, die seinen Namen populär machten, nebenbei auch Zeit und Gelegenheit fand, Werke höheren Genre's zu schreiben. In dieser Zeitperiode componirte Titl „die Heerschau", „den Kriegerchor", die Ouverture zu Shakespeare's „lustigen Weibern von Windsor", „die Glockenstimmen" und viele seiner herrlichsten Lieder, die nach Norddeutschland hinaus eine bedeutende Verbreitung fanden. Sein Ruf war bei dieser Gelegenheit auch nach Wien gedrungen, und er folgte um so bereitwilliger dem Antrage, eine Kapellmeistersstelle am Josephstädter Theater anzunehmen, da ihm das künstlerische Wirken in der Residenz viel dankbarer erschien, wie es sich in der That auch wirklich erwies. Seine musikalischen Beigaben zu den Schaustücken: „Blumenfest",

„Zebrahaut", „Wastl", Zum Beispiel", „Zauberschleier", „die Tochter der Wildniß", „die Verlobung vor der Trommel", „der Antheil des Teufels", „Liebesbrunnen", und seine letzte dickleibige Partitur zum „Todtentanz" steigerten seinen Ruf zu einer seltenen Celebrität in diesem Kunstzweige, der durch seine nebenbei componirten Werke: als Ouverture zu Shakespeare's „Kaufmann von Venedig", „Zigeunermusik", „des Kreuzfahrers Heimkehr", „Hornklang", „Pensionist" u. a. als ein echt künstlerischer befestigt wurde.

Titl's im Stich erschienene Werke sind:

Op. 1. „Liebessehnen", „Wiegenlied", „Allerseelennacht". Gedicht von A. Riedl; für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Prag bei Marco Berra.

Op. 2. „Die Treibhausblume", „Liedchen", „die Goldfischerin". Gedicht von J. Tandler; für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Prag bei M. Berra.

Op. 3. „Schwimmerlied", „Erinnerung", „der Schiffer". Gedicht von K. Krumpigl. Prag bei M. Berra.

Op. 4. „Faschingscaprice", für Pianoforte. Prag bei M. Berra.

Op. 5. Polonaise, für Pianoforte. Prag bei M. Berra.

Op. 6. Rondeau, für Pianoforte. Prag bei M. Berra.

Op. 7. „Der Nixe Sohn". Ballade von A. L. Boczek, für eine Singstimme mit Pftebegl. Wien bei Tob. Haslinger.

Op. 8. „Stimme aus dem Innern", von Edmund B*; für eine Singstimme mit Pftebegl. Wien bei Tob. Haslinger.

Op. 9. „Bergstimme", von Heine, für Pftebegl. Prag bei J. Hoffmann.

Op. 10. „Kriegerchor" von Dr. Feistmantel, für Männerstimmen und Orchesterbegleitung (auch im Klavierauszuge). Mainz bei B. Schott's Söhnen.

Op. 11. „Die nächtliche Heerschau", Ballade von Freiherrn v. Zedlitz, für einen Männerchor mit Orchesterbegl. (auch im Klavierauszuge mit deutschem, französischem und englischem Texte). Mainz bei B. Schott's Söhnen und Paris bei Schlesinger.

Op. 12. „Der Fischer", Ballade von Göthe; für eine Singstimme mit Pftebegl. Wien bei A. Diabelli & Comp.

Op. 13. „Glockenstimmen" von J. N. Vogl; für eine Singstimme mit Physharmonika- und Pftebegl. Berlin bei Schlesinger.

Op. 14. „Der Sennin Heimweh". Gedicht von J. K. von Grünwald; für eine Singstimme mit Physharmonica- oder Clarinett- und Pftebegl. Bei A. Diabelli & Comp.

Op. 15. „Der Hußar", Gedicht von J. N. Vogl; für eine Singstimme mit Pftebegl. Bei A. Diabelli & Comp.

Op. 16. Ouverture zu Shakespeare's „die lustigen Weiber von Windsor", für Orchester — auch im Klavierauszug für zwei und vier Hände. Bei B. Schott's Söhnen.

Op. 17. „Wechselgesang" und „Sighild's Klage", zwei Ges. aus Ernst Schulze's „Cäcilia"; für eine Singst. mit Pftebegl. Berlin bei Schlesinger.

Op. 18. „Des Kriegers Abschied" von Grünwald und „letzte Treue" von J. N. Vogl; für eine Singstimme mit Pftebegl. Bei Schlesinger.

Op. 19. „Des Kreuzfahrers Heimkehr", Ballade von J. N. Vogl; für eine Singstimme mit Pftebegl.

Op. 20. „An die Ballrose". Gedicht von J. Coruna; für eine Singstimme mit Pftebegl. Beide bei A. Diabelli & Comp.

Op. 21. „Hornklang". Ged. von L. A. Frankl, für eine Singst. mit Waldhorn- und Pftebegl. Wien bei Mollo et Witzendorf.

Op. 22. „Olga", Romanze von Mejr, für eine Singst. mit Pftebegl. Bei Mollo et Witzendorf.

Op. 23. „Die Harfnerin", „Treu bei aller Untreue", „die Laube", „Jägers Liebe", „Einst und Jetzt", „Warnung", sechs Lieder; für eine Singstimme mit Pftebegl. Prag bei J. Hoffmann.

Op. 24. „Zigeunermusik". Gedichtet von J. N. Vogl, für eine Singstimme mit Violin- und Pftebegl. Bei A. Diabelli et Comp.

Op. 25. „Sehnsucht nach der Heimat". Gedicht von A. Uhß für eine Singstimme mit Pftebegl. Bei A. Diabelli et Comp.

Op. 26. „Missa solemnis in B; Orchester. Bei Schott's Söhnen.

Op. 27. Offertorium. „Supplices te rogamus," achtstimmiger Vocalchor. Bei Schott's Söhnen.

Op. 28. Ouverture zu Shakespeare's „Kaufmann von Venedig". Orchester. Bei Schott's Söhnen.

Op. 29. „Der Pensionist" von V. Zusner, für eine Singstimme mit Pftebegl. Bei Tob. Haslinger.

Op. 30. „Antwort" von V. Zausner für eine Singstimme mit Pftebegl. Bei Tobias Haslinger.

„Frage", Gedicht von Elise Bochini für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. (Beilage zur Wiener Allgem. Musik-Zeitung Jahrgang 1843). Bei Pietro Mechetti qm. Carlo.

Außer den eben angeführten 31 Werken ist eine nicht leicht übersehbare Menge von Märschen (darunter der „Jubelfestmarsch', vorzüglich bekannt). Walzern, Galoppe, Polka's (unter diesen die allgemein bekannte und beliebte „Wastl-Polka"), ferner viele Gesänge aus den Volksstücken, zu welchen Titl die Musik schrieb, als „Blumenfest", „Wastl", „Zauberschleier", „die Verlobung vor der Trommel", „der Antheil des Teufels", „der Todtentanz'. im Klavierauszuge in verschiedenen Kunsthandlungen des In- und Auslandes im Stich erschienen.

Titl's Compositionen zeichnen sich durch treffende Charakteristik, originelle Färbung, durch eine innige und äußerst faßliche Melodie, durch welche oft eine der slavischen Nationalität verwandte Wehmuth weht; durch einen erhebenden Schwung der Ideen, ganz vorzüglich aber durch einen seltenen Adel der Form aus. Wir haben über dieselben irgendwo gelesen: „Titl gehört weder der deutschen, noch der französischen, noch der italienischen Schule an, er schreibt für's Herz, welches auch keine Schule kennt"; und wahrlich, man kann ohne Bedenken diesen Urtheilsspruch unterschreiben. Man macht ihm vielseitig den Vorwurf, daß er bis jetzt noch keine Oper geschrieben. Der Vorwurf ist seinem so sprechenden dramatischen Talente gegenüber ein sehr gegründeter; allein wir halten uns über-

zeugt, daß nur der bedauernswerthe Zustand der deutschen Opernverhältnisse daran Schuld ist. Wie soll ein Componist, ohne Vermögen und mit Nahrungssorgen kämpfend, ein halbes Jahr seines Lebens einem Werke widmen, wenn ihm nicht einmal der sichere Weg offen steht, dasselbe durch geeignete Kräfte zur Darstellung zu bringen, geschweige denn, einen Lohn für seine Mühe zu erzielen. Und wo ein gutes Opernbuch hernehmen, das doch anerkannter Weise zum Gelingen wesentlich beitragen muß? Sind die deutschen Operndichter gar so häufig? — Brächte Titl's gegenwärtige Stellung die Nothwendigkeit einer Operncomposition mit sich, wir hätten, anstatt seiner zehn Partituren zu den oberwähnten Volksstücken, gewiß wenigstens halb so viele Opern von ihm aufzuweisen. — „Doch Verhältnisse bestimmen den Menschen". — Da sich indessen in dieser Beziehung für den jungen Compositeur die Umstände mit jedem Tage günstiger gestalten, so dürfte der Zeitpunkt nicht mehr ferne sein, wo er den gehegten Erwartungen nachkommen wird, wozu er überdieß auch in der wohlwollenden Gesinnung des Publikums die kräftigste Aufmunterung sehen kann.

III. Zu den Dokumenten (S. 208).

Plan zu Errichtung musikalischer Akademien von Dilletanten in Brünn.

Brünn, gedruckt bei Joseph Georg Traßler, Buchdrucker, Buch- und Kunsthändler. 1804.

Der Beweggrund und Zweck zu diesen Akademien ist:

a) Dem hohen Adel, und vorzüglichern Einwohnern Brünns eine Ihnen angemessene Unterhaltung,

b) allen hiesigen Musik-Dilletanten Gelegenheit zu verschaffen, sich in der Musik mehr vervollkommnen, und gleichfalls auf eine edle Art unterhalten zu können.

Die Möglichkeit deren Errichtung liegt:

1. In der erforderlichen Anzahl tauglicher Individuen von Musik-Dilletanten.
2. In Bedeckung der mit selben wesentlich verbundenen Unköften.

Ad 1) Sind die bereits gesammelten Musik-Dilletanten hinreichend, ein Orchestre außer einigen blasenden Instrumenten vollständig besetzen zu können.

Um jedoch unter selben gleiches Interesse, Eifer, und Beständigkeit zu erhalten, ist nothwendig:

a) Ein Direkteur, welchem die Leitung der Musik überhaupt obliegt, wozu der mitgefertigte Unternehmer Lang gewählet wurde.

b) Daß sich die Dilletanten auf ein ganzes Jahr engagiren, und nicht nur unter ihrem Ehrenworte verbinden, während dieser Zeit nicht, außer unter den wichtigsten Ursachen auszutreten, sondern auch:

c) Daß jeder sich bestrebe, zur Beförderung und dem Wohle dieser Unternehmung nach Kräften alles beizutragen,

d) jeder, sowohl der Verläßlichkeit, als Ordnung wegen, zur Probe und Produktion der Musiken erscheine, und bei wichtigern Ursachen sein Ausbleiben dem Direkteur immer in voraus melde, damit dessen Stelle gehörig untertheilt und ersetzet werden könne,

e) jeder sich nicht nur zu jenem Instrumente verwenden lasse, zu welchen er die meiste Neigung fühlt, sondern zu welchem ihn das Beste der Musik fodert,

f) bei Proben und Produktionen die Regeln der Musik genau beobachte, durch Akuratesse im Spiel sich auszeichne, und dem Urtheil des Direkteurs willig unterziehe,

g) so viel möglich sein eigenes Instrument hiezu widme.

Ad 2) Der Fond zu Bestreitung der Unköften beruht auf den Beiträgen der Herren Subskribenten (respektive Musik-Freunden), welche auf folgende Art erzielet werden kann, daß:

a) Nur der hohe Adel und Honoratiores und zwar,

b) nur so viele zur Subskription eingeladen werden, als nach den beiläufig entworfenen Ueberschlag der monatliche Kostenbedarf erfodert, und der Raum des Musik-Saals zuläßt,

c) wegen der Dauer dieser Akademien die Subskription auf ein ganzes Jahr (jedoch mit Ausnahme des Faschings, unter welcher Zeit keine Musiken gegeben werden) errichtet werde,

d) die Geldbeiträge auf zwey Gulden monathlich bestimmt, und

e) zu Deckung der fortlaufenden Auslagen monathlich, und zwar immer anticipando, entrichtet werden.

Die Einrichtung der Musik besteht in folgenden:

1tens Werden die Akademien während der Subskriptions-Zeit und zwar: in den Sommermonathen im Augarten Saal, für den Winter aber in einem in der Stadt hiezu schicklichen Orte abgehalten werden.

2tens Werden selbe für immer wochentlich auf den Montag um 7 Uhr Abends anfangend, festgesetzt, und sollen selbe nur dann, wenn es die Witterung oder andere Zufälle an diesen Tag verhindern, auf den Mittwoch oder Freitag der nämlichen Woche übertragen, und

3tens Für den Fall, als durch eingetretene üble Witterung in den Sommer-Monathen deren Abhaltung auf den Freitag verschoben werden müßte, die nachfolgende Musik nicht auf den Montag, sondern wegen der zu Proben erforderlichen Zeit, erst auf den Mittwoch der folgenden Woche abgehalten werden.

4tens Werden die Musiken in Solennen, Synphonien, Concerten, und nach Verschiedenheit in Gesängen, Harmonie, oder andern Unterhaltungsstücken der besten Authoren bestehen.

5tens Kann sich jedermann mit seinen in der Musik erworbenen Kenntnißen in diesen Akademien produziren, jedoch hat er sich vorher der standhältigen Probe zu unterziehen.

6tens Wird jedem der Titl. Herren Subskribenten eine Eintrittskarte für sich und seine Familie (worunter jedoch nur Gattin und Kinder verstanden werden) für die Dauer der Subskriptions-Zeit — dann eine insbesondere bei jeder abzuhaltenden Musik zur willkührlichen Vertheilung an andere, jedoch nur auf eine Person geltend, ertheilet, und

7tens ohne Billet niemand in den Musik-Saal eingelassen werden.

8tens Werden in Rücksicht der Sitze in dem Musik-Saale überhaupt keine Abtheilungen gemacht.

Um jedoch die Errichtung dieser Akademien mit Nachdruck befördern, und dauerhaft gründen zu können, ist nöthig, einen Protektor zu suchen, durch dessen Einfluß und Mitwirkung dieses Unternehmen an allgemeinem Zutrauen, Nutzen, und Ansehen gewinne.

Es wurde hierum Sr. k. k. apostol. Majestät wirklichen Kämmerer und k. k. erster Gubernial-Rath Herr Franz Freyherr von Roden ersuchet, welcher denen Gefertigten die Versicherung ertheilte, selbe in diesem Unternehmen freundschaftlich leiten, und dasselbe nach Möglichkeit befördern zu wollen.

Die bei diesen Akademien entstehenden Geschäfte sind folgende:

1tens Werden die Unternehmer die nöthigen Musikalien besorgen, selbe für jede Akademie wählen, und

2tens einem aus der Gesellschaft der Musik-Diletanten gewählten Ausschuße in Hinsicht des Geschmacks und Anwendbarkeit auch zu seiner Beurtheilung vorlegen, sodann aber selbe

3tens im Fall getheilter Meinungen dem (Titl.) Herrn Protektor zur freundschaftlichen Vergleichung mittheilen,

4tens die gewählten Stücke in der gehörigen Zeit anschaffen, und die nöthige Verdopplung der Stimmen besorgen,

5tens über die nöthigen Requisiten dem (Titl.) Herrn Protektor gutächtliche Vorschläge machen, und nach desselben Genehmhaltung

6tens die Herbeischaffung dieser Nothwendigkeiten auf das wirthschaftlichste besorgen,

7tens über alle angeschaffte Effekten ein genaues abgetheiltes Inventarium führen, und

8tens zu Transportirung der Instrumenten, Ordnung des Orchestre und Sitze, dann zu andern ähnlichen Geschäften Kapelldiener aufnehmen, welche

9tens zugleich den Titl. Herren Subskribenten zu jeder Akademie, die für eine Person bestimmten extra-Billets, dann allenfalls nöthigen Avertissements zuzustellen haben,

10tens die Einkassirung der monathlichen Subskriptions-Beiträge besorgen, selbe an den (Titl.) Herrn Protektor zur Aufbewahrung abführen, und demselben

11tens sowohl über die zu Bestreitung geringerer Zahlungen erhaltenen Vorschüße, als auch über alle Empfänge und Ausgaben überhaupt Rechnung legen, endlich

12tens für die bei diesen Akademien erforderliche Ruhe und Ordnung sorgen.

Sollte sich diese Gesellschaft einst auflösen, und diese Akademien aufhören, so sollen alle aus diesem Fond angeschafften Requisiten zur Beförderung eines wohlthätigen Zwecks öffentlich veräußert werden.

Brünn am 1ten Mai 1804.

Die Unternehmer: Ant. Jos. Lang. J. Joachim. Franz Wilh. Merta.